

Новосибирский государственный педагогический университет



№ 1 2016

**ВСЕРОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ
ПЕРИОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ**

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВ И ДИЗАЙНА

**MODERN TENDENCIES OF FINE,
DECORATIVE AND APPLIED ARTS AND DESIGN**

Учредитель:

федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего
образования «Новосибирский
государственный педагогический
университет»

© ФГБОУ ВО «НГПУ», 2016

Все права защищены



Издание журнала осуществляется
при финансовой поддержке
Общероссийской общественной
организации Союз Дизайнеров
России

Редакционная коллегия

М. В. Соколов – главный редактор, д-р пед. наук, проф. Института искусств НГПУ, член Союза дизайнеров России, Новосибирск

М. С. Соколова – заместитель главного редактора, канд. пед. наук, проф. Института искусств НГПУ, член Союза дизайнеров России, Новосибирск

С. П. Ломов – д-р пед. наук, проф. МПГУ, академик Российской академии художеств, Москва

Ю. В. Назаров – д-р искусствоведения, проф., Москва

А. Н. Лаврентьев – д-р искусствоведения, проф., член Союза дизайнеров России, член Московского союза художников, Москва

Л. Г. Медведев – д-р пед. наук, проф., академик Российской академии образования, Омск

В. В. Корешков – д-р пед. наук, проф. МПГУ, Москва

Н. К. Соловьев – д-р искусствоведения, проф., Москва

О. В. Шалыпин – д-р пед. наук, проф., Новосибирск

Editorial Board

M. V. Sokolov – Editor-in-chief, Dr. of Sciences (Pedagogics), Professor of NSPU, Member of the Union of designers of Russia, Novosibirsk

M. S. Sokolova – Assistant Editor-in-chief, Cand. of Sciences (Pedagogics), Professor of NSPU, Member of the Union of designers of Russia, Novosibirsk

S. P. Lomov – Dr. of Sciences (Pedagogics), Professor of MPGU, Academician of the Russian Academy of Education, Moscow

Yu. V. Nazarov – Dr. of Art History, Professor, President of the Union of designers of Russia, Moscow

A. N. Lavrentyev – Dr. of Art History, Professor, Member of the Union of designers of Russia, Member of the Moscow artists Union, Moscow

L. G. Medvedev – Dr. of Sciences (Pedagogics), Professor of OmGPU, Academician of the Russian Academy of Education, Member of the Fine artists Union, Omsk

V. V. Koreshkov – Dr. of Sciences (Pedagogics), Professor of MPGU, Moscow

N. K. Solovyev – Dr. of Art History, Professor, Moscow

O.V. Shalyapin – Dr. of Sciences (Pedagogics), Professor of NSPU, Novosibirsk

Журнал основан в 2016 г.
Выходит 2 раза в год
Электронная верстка И. Т. Илюк
В авторской редакции
Адрес редакции:
630126, г. Новосибирск,
ул. Виллюйская, 28, т. (383) 244-06-62

Печать цифровая. Бумага офсетная.
Усл.-печ. 21,4 л. Уч.-изд. 12,23 л.
Тираж 150 экз. Заказ № 104.
Формат 70×108/16.
Цена свободная
Подписано в печать: 25.12.2016
Отпечатано в Издательстве НГПУ

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВ И ДИЗАЙНА 5

Н. В. Ермошина, Н. А. Мясников (Чебоксары)

О русской псевдоготике в Екатерининскую эпоху5

А. А. Жданов, Н. С. Жданова (Магнитогорск)

Особенности народной мебели Южного Урала середины XX века 12

О. Н. Майдибор (Ростов-на-Дону)

Модернизм и дизайн в исторической колыбели XX века..... 19

О. В. Панченко (Новосибирск)

Образная концепция в графическом дизайне на основе этнокультурных
мотивов26

О. П. Савельева, А. С. Карась (Магнитогорск)

Сравнительный анализ логотипов кофеен32

О. П. Савельева, И. В. Свиридова (Магнитогорск)

К вопросу о принципах разработки современного путеводителя
по провинциальному городу45

М. В. Соколов, М. С. Соколова (Новосибирск)

История становления художественной школы магнитогорского
художественно-графического факультета второй половины XX
и первых десятилетий XXI веков54

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА ДИЗАЙНЕРА, ХУДОЖНИКА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В ВЫСШЕЙ ШКОЛЕ 64

С. Н. Белова, Б. В. Самсонов (Чебоксары)

Особенности исследовательских умений студентов в сфере дизайна64

Л. Г. Дирксен, А. М. Кучерявенко, Л. В. Ракитянская (Новосибирск)

Социальные технологии и кооперация в учебной деятельности72

Л. А. Дорошук (Шадринск)

Значение изучения дисциплины «История искусства и дизайна»
в профессиональной подготовке дизайнеров.....80

А. И. Иконников (Хабаровск)

Развитие личностных чувств к цвету у студентов творческих вузов в процессе
создания живописного произведения83

О. М. Ковалева (Новосибирск)

Принципы проектной деятельности93

К. А. Кравченко (Новосибирск) Особенности обучения рисунку бакалавров направления подготовки «Графический дизайн»	99
В. И. Беляев, Л. А. Купченко (Новосибирск) Проектирование в процессе выполнения выпускной квалификационной работы бакалавров по направлению «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы»	105
Е. В. Плотникова, Э. Э. Пурик, Л. М. Рейдер (Уфа) Креативная парадигма современного дизайн-образования	110
И. А. Разуменко (Новосибирск) Проверка качества подготовки дизайнеров в процессе изучения графических дисциплин	118
Е. А. Сыроева, И. Н. Карнаева (Бийск) Инновационные технологии формирования профессиональных и специальных компетенций бакалавров в художественном образовании	124
Т. Н. Тропина (Новосибирск) Сувенирный платок как объект учебного проектирования по направлению «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы»	129
М. Г. Филиппова (Шадринск) Орнамент в графическом дизайне и типографике	142
Д. А. Хворостов (Орел) Педагогические проблемы подготовки студентов дизайнеров. Траектории их решения	150
Н. И. Холодок (Хабаровск) Обучение графическим техникам студентов дизайнерских факультетов в художественных вузах	157
М. Г. Шакирова (Бирск), Э. Э. Пурик (Уфа) Принципы организации креативной среды в подготовке студентов-дизайнеров	166

СОВРЕМЕННЫЕ ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВ И ДИЗАЙНА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ

171

В. Д. Еськов (Новосибирск) Методика преподавания дизайна в системе дополнительного образования школьников	171
Л. И. Карнович (Челябинск) Инновационные технологии при подготовке учащихся художественной школы по предмету «Дизайн»	176

РАЗДЕЛ 1.
**ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО,
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВ И ДИЗАЙНА**

PART 1.
**THE HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF FINE,
DECORATIVE AND APPLIED ART AND DESIGN**

УДК 72.035.3

О РУССКОЙ ПСЕВДОГОТИКЕ В ЕКАТЕРИНИНСКУЮ ЭПОХУ

Н. В. Ермошина, Н. А. Мясников (г. Чебоксары)

В статье рассмотрены особенности развития русской псевдоготики при правлении Екатерины Великой. Авторы рассматривают этот вопрос на примере русского зодчества XVII века – в Москве, Петербурге, Московской и Рязанской областях. Проанализирован вклад архитектора В. И. Баженова в развитие данного направления в архитектуре.

Ключевые слова: русское зодчество, готика, барокко, архитектура, объемно-планировочная композиция, история.

ABOUT RUSSIAN PSEVDOGOTIKE IN CATHERINE'S ERA

N. V. Yermoshina, N. A. Myasnikov (Cheboksary)

The article describes the features of the development of Russian pseudo during the reign of Catherine the Great. The authors examine this question on the example of Russian architecture of the XVII century – in Moscow, St. Petersburg, Moscow and Ryazan areas. The contribution of architect Vasily Bazhenov in the development of this trend in architecture.

Keywords: Russian architecture, gothic, baroque, architecture, space-planning composition, history.

Ермошина Наталья Владимировна – преподаватель кафедры дизайна и методики профессионального обучения факультета художественного и музыкального образования, Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева.

N. V. Yermoshina – Chuvash State Pedagogical University named I. Y Yakovlev

Мясников Николай Александрович – студент 2 курса профиля «Дизайн среды» факультета художественного и музыкального образования, Чувашский педагогический университет им. И. Я. Яковлева.

N. A. Myasnikov – Chuvash State Pedagogical University named I. Y Yakovlev

Неоготика возникла в Англии в середине XVIII века, когда устав от париков и кринолинов, европейской аристократии захотелось чего-то другого, чего-то нового. Так появился «романтизм» – стиль «истинных интеллектуалов», которые стремились к первозданной красоте, стремились к природе и естественности, по сути, объявив своим манифестом знакомую нам всем фразу «все новое – хорошо забытое старое». Некогда считавшееся временем угрюмым и варварским, средние века вдруг открылись в новом свете и стали невероятно популярными. Вскоре романтика средневековья воспевалась поэтами и писателями, художниками и архитекторами по всей Европе, а немногим позже, в 1770-х, добралась и до Российской империи.



Рис. 1. Знаменская церковь, Вешаловка

Стоит все же заметить, что русская псевдоготика не стала точной копией европейской (честно говоря, у них вообще было мало общего), а скорее явила собой удивительный симбиоз мрачной и величественной готики и узорочья «нарышкинского барокко». Объясняется это тем, что у нас не было «готического прошлого»,

на которое могли бы равняться российские архитекторы, но у нас были палаты в древнерусском стиле и барочные храмы.

Отцом русской псевдоготики по праву можно назвать архитектора Василия Ивановича Баженова. Еще в 1768 году он разработал проект кирпичной церкви (ныне с. Вешаловка Липецкого района Воронежской области) (рис. 1). И хотя до нас не дошли документы, подтверждающие авторство Баженова, можно с уверенностью сказать, что так смело соединить прямую «правильную» архитектуру с «неправильной» готической, создать «новое» на основе «прошлого» мог только он (не говоря уже, что в 1768 году Баженов считался всеобщим признанным московским зодчим, столь почитаемым Екатериной II, что в своих письмах она называла его «мой Баженов»).

Однако официальным началом нового архитектурного направления в России принято считать появившийся в 1775-ом проект усадьбы Царицыно (рис. 2). Ансамбль усадьбы являет собой фантазию архитектора на тему готики, как бы давая нам понять, что при всей сложности данного стиля, к нему нужно относиться, как к чему-то познаваемому интуитивно. Эту точку зрения Баженова также поддерживает и Гёте в своей статье «О немецком зодчестве», призывая нас «наслаждаться зрением, а не объяснять» [1].



Рис. 2. Василий Баженов. «Вид Царицына села». Проектный чертёж. 1776

Дворцово-парковый ансамбль «Царицыно» можно считать поистине уникальным: Баженов, получив от императрицы Екатерины Великой полную свободу для реализации своих архитектурных измышлений, создает некую «игру в готику», метафору с московскими вариациями. О тесной связи с московским барокко говорит использование красного кирпича и белого камня, что было совершенно нетипичным для западной неоготики, а скорее напоминало Московский Кремль. Стоит, однако, отметить, что за «неправильной» готической асимметрией и, казалось бы, небрежной разбросанностью строений, архитектор мастерски скрыл классическое расположение частей ансамбля, привязанных к модульной сетке. И, несмотря на все это стилистическое многообразие, проект получился стилистически цельным и единым.



Рис. 3. М. Казаков. Петровский подъездной дворец

В годы строительства Царицына при подъезде к Москве со стороны Петербурга появляется Петровский подъездной дворец, в народе получивший название «готический замок» (рис. 3). Он был возведен учеником Баженова Матвеем Казаковым, на долю которого выпало закончить строительство Царицына после своего известного учителя [4, с. 201]. Конечно, в «готическом замке» ясно ощущается влияние произведений Василия Баженова, однако столь смело и свободно претворять псевдоготические идеи и скрывать классицистические акценты Казакову удалось не совсем. В таком сложном неоготическом приеме, как соотношение декора с объемно планировочной композицией, Баженов, варьируя всего несколькими деталями, добивался разнообразного впечатления. Здесь их – избыток. Соединенные аркой бочкообразные столбы, замысловатая композиция окон, напоминающая нам одновременно и барокко, и петровскую архитектуру, мансардная кровля, купол, окруженный неким подобием кокошников, которые должны были венчать пинакли и т. д. Богатый декор не только не скрывал, но и подчеркивал архитектурные приемы, свойственные классицизму (симметричное трехчастное построение, пропорции поэтажного членения).

Отдельный интерес представляют храмы, появлявшиеся в Подмоскovie в 1770-1780-х годах, интригующие загадкой своего авторства. Прежде всего, это относится к знаменитому памятнику русской псевдоготики Владимирской церкви в поместье М. М. Измайлова, с. Быково Раменского района Московской области. Ее отличает облицовка белым камнем, необычно высокий подклет, позволивший не

только устроить лестницу – всход, но и зрительно как бы вознесший храм. Прекрасный образ церкви формирует мотив вертикалей: парные башни с запада, тянутые колонки, шпили, стрельчатые окна (рис. 4). И все это, как считал историк архитектуры М. А. Ильин, – прямое подтверждение авторства Баженова: лишь он так мастерски совмещал пластику закругленных объемов с резкой графикой вертикалей, мог оттенить неоготику с помощью приемов барокко [3, с. 68-69]. Поразительный же по красоте классический интерьер, столь контрастирующий с внешним обликом храма, мог принадлежать Матвею Казакову.



Рис. 4. Владимирская церковь, с. Быково, Московская область

Другим примером использования псевдоготики в провинции можно считать Троицкую церковь в посёлке Гусь-Железный Рязанской области (рис. 5). Колоссальное сооружение сложено из кирпича и облицовано белым камнем, сочетает в себе черты барокко (сложный облик с полукруглыми выступами, скошенными гранями), классицизма (спокойное завершение, ясный по форме купол), и такой нетипичной для российской глубинки псевдоготики (стрельчатые проемы, фронтоны-закомары граней восьмерика, сдвоенные колонки, фиалы). Во Владимирском архиве не указана фамилия зодчего и сказано лишь, что храм возводился «знаменитым архитектором» [5].



Рис. 5. Троицкая церковь, Гусь-Железный, Рязанская область

Петербургская школа псевдоготики была далека от «нарышкинского барокко» и отличалась от школы московской, которая была обращена, во многом благодаря Баженову, вниманием к национальному прошлому.

Примерно в одно время с ансамблем Царицыно, в северной столице по проекту Юрия Матвеевича Фельтена возвели Путевой дворец, переименованный затем в «Чесменский» [2, с. 106]. Этакий средневековый замок-крепость, треугольный в плане, с круглыми башнями по углам, островерхими окнами на фоне гладких стен он обращался скорее к английской неоготике (можно, например, провести аналогию с Бивер-Каслом в Бельвуарской долине графства Лестершир).

Спустя три года здесь появляется и церковь [2, с. 106], в фасаде которой также есть что-то от английской неоготики середины XVIII в.: пинакли, стрельчатые окна, накладные, вытянутые вдоль стены арки, и, конечно, розетка над западным порталом. Кроме этого, церковь украшена ажурным белокаменным орнаментом и барельефом на фронте (похожим образом украшен Готический домик в Парковом королевстве Дессау-Вёрлиц, Германия, однако неподготовленный зритель вряд ли увидит в этих двух постройках что-то общее). Позднее Фельтен повторил этот проект для церквей в усадьбах А. Д. Ланского в Псковской и Тверской губерниях. «Ар-

хитектурный близнец» Чесменской церкви в Псковской области был дополнен высокой колокольной, но, к сожалению, утрачен и сохранился лишь на фотографиях, а Преображенский храм в Тверской области (интересен тем, что в строительстве был применен местный белый камень) и сегодня открыт для прихожан.

Фельтену же принадлежит Церковь Рождества Иоанна Предтечи при Каменноостровском дворце в Санкт-Петербурге [2, с. 108], издали напоминающая католический костел: гладкие неоштукатуренные стены из красного кирпича, готические окна, шатер, заменяющий купол храма и такая же островерхая колокольня, и даже деревянный иконостас внутри стилизован под готику.

С 1780-х увлечение готическими мотивами находит свое распространение не только в столицах. Очень необычно смотрится Гостиный двор в Калуге – единственное гражданское сооружение, в ансамбле которого нашли свое место псевдоготические формы, применяемые доныне лишь в загородных ансамблях и культовых сооружениях

Постепенно в контексте романтики западноевропейской готики и наследия Древней Руси появляются неоготические и национально-русские варианты архитектурного стиля первых десятилетий XIX в. С вступлением на престол Павла I начался новый виток архитектуры в неоготическом стиле: монарх стремился возродить в России рыцарские средневековые идеалы, все свои резиденции называл «замками» и даже стал главой Мальтийского ордена. При Александре I, благодаря готическим балладам Жуковского и рыцарской прозе Марлинского, для перенесения средневековья на русскую землю даже приглашаются итальянские архитекторы (А. И. Руска, К. И. Росси). Закат же псевдоготики в России наступает с приходом Николая I и националистических настроений, когда под лозунгами «Православие, Самодержавие, Народность» зодчие того времени постепенно отворачивались от западноевропейского средневековья в сторону византийских и древнерусских мотивов.

Список литературы

1. Власюк А. И., Каплун А. И., Купарисова А. А, Казаков М. История русской архитектуры. – М: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре – 1957. – 353 с.
2. Ильин М. А. Подмосковье. – М.: Искусство, 1965. – 320 с.
3. История [Электронный ресурс] // Храм Живоначальной Троицы в п. Гусь-Железный. – URL: <http://hramvgusu.prihod.ru/> (дата обращения: 20.05.2016).
4. Кириков Б. М. Архитектурные памятники Санкт-Петербурга. – СПб.: Белое и Черное, 2003. – 256 с.
5. О немецком зодчестве [Электронный ресурс] // ЛИТМИР – Электронная библиотека. – URL: <http://www.litmir.me/br/?b=314042> (дата обращения: 20.05.2016).

УДК 745/749.1

ОСОБЕННОСТИ НАРОДНОЙ МЕБЕЛИ ЮЖНОГО УРАЛА СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА

А. А. Жданов, Н. С. Жданова (г. Магнитогорск)

В статье излагаются результаты изучения народной мебели середины XX века, о роли и ценности которой можно судить спустя полвека. Выводы авторов интересны в связи с явно прослеживаемой сегодня тенденцией возвращения некоторой современной мебели к стилистике и формообразованию того времени.

Ключевые слова: народная мебель, псевдорусский стиль, дореволюционные художественные традиции, довоенное мебельное производство.

FEATURES OF THE FOLK FURNITURE OF THE SOUTHERN URALS THE MIDDLE OF THE TWENTIETH CENTURY

A. A. Zhdanov, N. S. Zhdanova (Magnitogorsk)

The article presents the results of the study of folk furniture of the mid-twentieth century, about the role and value of which can be judged after half a century. The authors' conclusions are interesting in this connection is clearly traceable today by the tendency to return some of the furniture to the style and shaping of the time.

Keywords: folk furniture, the pseudo-Russian style, the artistic traditions of pre-revolutionary, pre-war furniture production.

Еще большее значение для формирования «народной» мебели сыграли альбомы чертежей и проектов, которые, благодаря полиграфическому производству не только качественно воспроизводили черно-белые изображения, но и точно передавали цветовое решение, фактуры и текстуры каждого материала.

Жданов Александр Александрович – кандидат педагогических наук, доцент кафедры дизайна института строительства, архитектуры и искусства, Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова.

A. A. Zhdanov – Nosov Magnitogorsk State Technical University

Жданова Надежда Сергеевна – кандидат педагогических наук, профессор кафедры дизайна института строительства, архитектуры и искусства, Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова, член СД России.

N. S. Zhdanova – Nosov Magnitogorsk State Technical University

Выполнить точную копию предложенного изделия не всегда удавалось, однако общее стилистическое направление провинциальные мастера сохраняли и даже маленькие города наполнялись новыми мебельными изделиями. Этому способствовала политика правительства, которое в 1894 году создало особый кустарный комитет при министерстве земледелия и землеустройства. В его обязанности входила поддержка кустарного производства, как сбытом готовой продукции, так и распространением образцов наиболее востребованных изделий.

Крестьяне, приезжающие на заработки в города знакомились с городской культурой, устройством жилых домов горожан. Этот факт отмечает крупный исследователь русского народного искусства Н.Н. Соболев: «...не раз приходилось указывать на взаимодействие города и деревни, которое было постоянным и органическим явлением» [3, с.450]. Возвращаясь к себе, крестьяне частично воспроизводили увиденное, именно таким образом происходило проникновение новых эстетических норм и ценностей в сельский образ жизни. Нужно отметить, что в этом процессе крестьяне не были пассивными проводниками. Они наряду с местными мастерами производили отбор конструкций, материалов, технологий и декоративных элементов, наиболее полно отражающих их ментальные предпочтения. Эта тенденция освоения городской культуры сохранялась много лет и захватила первую половину XX века.

Несмотря на бурные социально-экономические перипетии первой половины XX века и появление авангардного искусства, которое воплотилось, в том числе и в мебельных изделиях, для подавляющего большинства населения России именно псевдорусский стиль оставался в сознании как наивысшее достижение отечественной материальной культуры. Этому свидетельствовали сохранившиеся по сей день образцы, которые хоть и переместились из горниц в более отдаленные места дома и хозяйственных построек, но дают полное представление о продолжении старых традиций.

Середину XX века иногда называют «послевоенным временем», и это действительно так, поскольку все экономическая и культурная жизнь страны находилась под воздействием огромных материальных потерь и духовного национального подъема от достигнутой победы. Южный Урал не был в зоне военных действий и не пережил колоссальных разрушений, потому его материальный быт сохранял преемственность культурных традиций. Люди продолжали пользоваться той мебелью, которая была создана до войны или еще раньше, благо она в основном была сделана доброкачественно и прочно. Сохранность культурных образцов определило многократное их воспроизведение после войны, а также создание новых в той же стилистике.

В рассматриваемой нами время в стране существовало мебельное производство, организованное еще в предвоенное время. В крупных и средних городах работали мебельные фабрики, которые специализировались на определенном ассортименте. Однако, в основном они были направлены на производство мебели для общественных зданий. Мебель для жилых помещений в это время не была приоритетной и потому ее постоянно не хватало. Ничего удивительного, что хронический дефицит стал заполняться самодельной мебелью, благо с войны к концу 40-х годов большинство мужчин уже вернулось. Мебель, созданную в последующее десятилетие можно назвать «народной», хотя понятие «народности» трактуется по-разному.

В нашем случае «народная мебель» - та, что сделана руками народных мастеров и отражает представление о функциональности и красоте большого слоя населения. В середине XX века подавляющее количество мебели делалось местными мастерами, которые часто ее изготавливали «на дому», небольшим набором инструментов и приспособлений. Иногда этим занимались в мастерских при леспромо-зах, небольших предприятиях по обработке и изготовлению деревянных строительных материалов и заготовок.

Народная мебель делалась либо для себя, соседей, родственников, знакомых или на продажу, которая осуществлялась самим производителем на рынках, которые активно существовали после войны, и, пожалуй, были единственным местом обмена или купли-продажи разнообразных товаров местного производства. Именно поэтому практиковалось изготовление простых и multifunctional изделий: табуреты и табуреточки, скамьи и скамеечки, полки посудные и книжные, тумбочки и столы-тумбы, этажерки и т.д. Поскольку мебель не разбиралась, то перевозки ее были минимальные: до рынка, оттуда до дома. Территориальная ограниченность купли-продажи создавала условия для сохранения местных традиций.

Народная мебель Южного Урала в основном повторяла этапы развития общероссийской истории. Достаточное количество древесины разного качества позволяло мастерам широко комбинировать ее как для удовлетворения функционального назначения, так и для декорирования мебельных изделий. Наличие большого количества металла сформировало одну из отличительных особенностей мебели уральского региона – использование местной фурнитуры, полученной путем литья на местных заводах. Эта фурнитура отличалась орнаментами, хотя по форме повторяла общероссийскую стилистику.

Все особенности мебели Южного Урала стало возможным отследить и описать благодаря работе преподавателей и студентов, будущих дизайнеров-мебели, которые на протяжении последних нескольких лет искали и находили изделия народной мебели середины XX века. Они произвели осмотр и фотосъемку этих объектов в разных деревнях, селах, поселках и небольших городках Челябинской,

Оренбургской областях и Башкортостана. В отдельных случаях осуществлялся обмер изделия для дальнейшего сравнительного анализа и последующей реставрации [1]. Имеющая место некоторая унификация конструктивных и декоративных элементов позволяет использовать ее в восстановлении утраченных частей.

За это время было собрано достаточно много фактологического материала, который сделал возможным классификацию изделий и их системное описание. Исходя из закономерности, что изменяющиеся условия жизни человека влияют на облик его жилища, следует отметить наиболее существенные из них. В середине XX века началось переустройство крестьянской усадьбы, что выразилось в изменении количества и номенклатуры хозяйственных построек [2]. Увеличение дома, что было санкционировано правительством, привело к появлению второй, а иногда третьей комнаты, что требовало большего количества мебели.

Важную роль сыграла послевоенная электрификация сел и деревень, которая, конечно же, началась еще в тридцатые годы, но далеко не все охватила районы и не дошла до многих сел и деревень, в том числе на Южном Урале.

Вместе с тем, наличие электричества меняло весь образ жизни человека: во-первых, резко повышалась пожарная безопасность. Во-вторых, удлинялся рабочий день, ведь теперь по вечерам тоже можно было работать. В третьих, электричество избавляло дом от копоти, что позволяло, выкрасить потолок и окна белой краской. В это же время мебель стали покрывать цветной масляной краской, чему способствовало восстановление ее промышленного производства. К сожалению, на Южном Урале не получила распространение роспись дома и мебели, которая существовала в более северных районах Урала [4]. Здесь мебель просто выкрашивалась в коричневый, зеленый, синий и голубой цвет.

Традиционными предметами мебели были столы и лавки. Столы сохраняли примерно ту же конструкцию и размеры, что и в начале века, поскольку семьи оставались разновозрастными и многодетными. Другое дело, что в домах появился второй стол, очень часто круглый, иногда его называли «городскими», что напрямую указывает на влияние городской культуры. Круглые столы ставили на одну, три или четыре ножки. Высоко ценились на одной резной ножке. Особую ценность приобретали раздвижные столы, позволяющие в нужный момент увеличить площадь, посадить большее количество людей. Круглые столы требовали уже стульев, изготовление которых требовало высокой квалификации, потому большую часть их покупали.

Корпусную же мебель чаще изготавливали сами и при этом проявляли свое творческое начало. «Важными господами» стали буфеты, потеснив даже платяные шкафы, поскольку одежду традиционно продолжали хранить в сундуках. Буфеты делились на две части, верхняя застекленная, нижняя закрытая двумя створками (рис.1). В нижней части часто было два выдвижных ящика, в которых хранились

столовые приборы-ложки, вилки, а также мелкие предметы обихода - открывалки для бутылок, банок и т.д. Традиционно буфеты имели точеные балясины и украшались резьбой и другими токарными элементами. Большое внимание уделялось верхнему карнизу, который мог украшаться сложным фризом или фронтоном с выделением главного элемента посередине. Кроме буфетов для хранения посуды использовались посудные шкафы.

Комоды, следующие по значимости изделия корпусной мебели. Здесь сложившийся «стандарт» сказывался гораздо больше. Обмеры позволяют утверждать, что 95% комодов были одних и тех же размеров и отличались лишь декоративным убранством (рис.2). На верхнюю поверхность комодов ставили трюмо, а позднее появившиеся телевизоры. Это всегда было место демонстрации сувениров и объектов декоративно-прикладного искусства.

Трюмо и зеркала уже присутствовали в каждом доме. К этому объекту относились с особой любовью, потому делали рамы с особым мастерством и большой фантазией. Изначально создавали прямоугольную конструкцию из брусков сложного профиля с валиками, выступами, фасками, завитками, а затем дополняли колонками и резными деталями.

Народная мебель середины XX века отличалась большим многообразием, что свидетельствует о творческой переработке наследия дореволюционной России и довоенного периода. Наряду с повторением и копированием культурных образцов прошлого народные мастера вносили новые элементы и материалы.

Исследование подлинных образцов мебели середины XX века привело нас к следующим выводам:

— сохранившийся образ жизни крестьянства в основном способствовал сохранению номенклатуры изделий мебели:

- сундуки;
- скамьи и скамейки;
- посудные шкафы и буфеты;
- столы и табуретки;
- навесные зеркала.

— наряду с традиционными мебельными изделиями стали использовать такие, которые в прошлые времена хоть и существовали, но не имели широкого распространения:

- стулья;
- комоды;
- трельяжи;
- напольные часы.



Рис. 1. Буфет середины XX века

- дерево оставалось основным материалом в изготовлении мебели, вместе с тем стала широко применяться фанера для изготовления задних стенок корпусной мебели, что значительно ее облегчило для перемещения;
- в убранстве дома появилась железная кровать с панцирной сеткой, единственное изделие мебели, которое массово не изготавливалось народными мастерами;
- обмер и сравнения позволяет утверждать, что в корпусной мебели сохранялись пропорции довоенных и дореволюционных изделий;
- обработка поверхности мебельных изделий осталось традиционной – покрытие краской и прозрачным лаком, предпочтение отдавалось темно-коричневым цветам, хотя встречаются охристые, черные и цветные покрытия;
- из декоративного оформления исчезает роспись, зато продолжает широко использоваться резьба и накладные элементы, выполненные на токарных станках



Рис. 2. Комод середины XX века

Народная мебель середины XX века продолжила традиции, заложенные еще в конце XIX века, столь долгое существование народных предпочтений свидетельствует, что она отражала сущностные ментальные представления русского и советского народа о функциональности и красоте, что может быть использовано в проектировании современной мебели.

Список литературы

1. *Жданов А. А.* Реконструкция предметов мебели на специальности «Искусство интерьера» // Современные тенденции развития декоративно-прикладного искусства и дизайна. – 2010. – Вып. 6. – С. 162–167.
2. *Жданова Н. С.* Организация приусадебного пространства в индивидуальных домах 60–80-х годов XX века // Формирование предметно-пространственной среды современного города. Строительство. Архитектура. Дизайн: сб. материалов ежегодной Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием). – Магнитогорск: МГТУ, 2015. – С. 57–63.
3. *Соболев Н. Н.* Русская народная резьба по дереву. – М.: СВАРОГ и К, 2000. – 480 с.
4. *Соколова М. С.* Взаимодействие современного и традиционного восприятия народных росписей Урала и Сибири // Современные тенденции развития декоративно-прикладного искусства и дизайна: сб. статей. – 2015. – Вып. 13. – С. 91–99.
5. *Традиционная русская мебель* [Электронный ресурс]. – URL: <http://arx.novosibdom.ru/node/563> (дата обращения: 20.05.2016)

УДК 7.036

МОДЕРНИЗМ И ДИЗАЙН В ИСТОРИЧЕСКОЙ КОЛЫБЕЛИ XX ВЕКА

О. Н. Майдибор (г. Ростов-на-Дону)

Новаторство начала XX века, повлекшее за собой возникновение новых видов искусства, в силу социальных и экономических причин, породило и один из современных видов творческой деятельности – дизайн. Аспекты влияния авангардного искусства, закономерности формирования методологии дизайна и взаимодействие технической эстетики сформировало проблему данной статьи.

Ключевые слова: авангард, дизайн, конформизм, искусство, конструирование, моделирование, техническая эстетика, философия.

MODERNISM AND DESIGN IN THE HISTORIC CRADLE OF THE TWENTIETH CENTURY

O. N. Maydibor (Rostov-on-Don)

The innovation of the early twentieth century, resulting in the emergence of new art forms, for social and economic reasons, and gave rise to one of the most modern types of creative activities – design. Aspects of the influence of avant-garde art, pattern forming design methodology and technical interaction of aesthetics formed the problem of this article.

Keywords: the avant-garde, design, conformity, art, design, modeling, technical aesthetics, philosophy.

Одно из главных особенностей исторического периода, в котором возник дизайн – это растерянность общества перед кардинально изменившимся миром. Научные открытия в физике, химии, новые технологии в промышленности, достижения математиков, психологов создали новую картину мира. Дизайн – это реакция на глобальный перелом в социокультурной сфере. Кризис общественного сознания, изменение мировоззрения, взаимодействие общества, живой природы и промышленных кластеров потребовало новых алгоритмов способных разрешить проблему, и это явление называется дизайн. Это явление не возникло

Майдибор Олеся Николаевна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры изобразительного искусства, высшей школы архитектуры, дизайна и искусств архитектурно-строительной академии, Донской государственный технический университет, член СХ России.

O. N. Maydibor – Don State Technical University

по мановению волшебной палочки. Долгий и тернистый путь отбора, поиска модели нового мира в так называемом философами постклассического периода, искусствоведами – модернизмом зарождался дизайн, впитывающий все, что являлось ценным в психологии, искусстве, философии, инженерии, технической эстетике и мн. др.

Философы раскрыли драматизм перехода эпохи XIX века в эпоху XX века. Разочарование и упадок переходного периода, потеря веры, надежды на разум и интеллект отражались в изысканиях философов. Тем не менее утверждение философов того периода, что интеллект не познает, а упорядочивает мир в форме необходимой для практической потребности весьма близок теории дизайна, т.к. дизайн и рассматривает человека как «мерило» всего сущего и практичные, утилитарные, комфортабельные вещи и составляют сущностную сторону дизайна.

Так же утверждение, что мышление метафизично и в наибольшей степени связано, как с реальностью является философским постулатом, отражающимся в сфере дизайна, учитывает и систематизирует реальные факторы моделирования дизайн-процесса. Каждый человек конструирует мир по собственной идеогеме исходя из собственных практических нужд и в соответствии с социальными запросами. Каждый человек моделирует свой собственный мирок, индивидуальный и собственными воззрениями, но в соответствии с образом мирового сообщества. Данная парадигма это гармония и синтез двух начал, упорядоченных и соответствующих качеству жизни, от Дионисия, с утверждающей жизнерадостностью, и Аполлона одухотворенности, эстетичности и красоты. И если философы для художника проповедовали культ творца, сверхчеловека, человека-ирралистического и направленного внутрь себя на собственные ощущения и инстинкты, то дизайнер в своем творчестве, создавая собственный продукт, направлен на массового потребителя, соответственно вне себя, учитывая волеизъявление сообщества, в котором он живет. Подтверждается еще один закон философии – борьба и единство противоположностей. Один и тот же исторический период в массовом порыве к новаторству, к новым идеям, к новому проекту мира в одном и том же идеологическом лоне рождает различные функции вида искусства и дизайна.

В рассмотренных выше направлениях в изобразительном искусстве периода начала XX века (некоторые направления изобразительного искусства возникли в начале столетия, но достигли своего расцвета ближе к середине столетия) и именующих в общем ключевыми направлениями модернизма легко заметить их формальное и идеолого-философское разнообразие. Постоянное обновление, огромное интерпретационное поле, обращение к интеллекту и подсознанию и т.п. – возможно важнейшие качества культуры начала-середины XX века, свойственные в первую очередь и изобразительному искусству. Как утверждает А. А. Прищепа: «Каждое из художественных направлений, традиционное или же новаторское по своей форме,

разрабатывало собственный путь в искусстве, идейно-нравственные устремления, которого обозначены одной целью» [2]. Оценки, анализ, полемики продолжают тему об искусстве начала XX века. Оно неоднозначно и противоречиво, понятно и недоступно. Зачастую простое, только кажется простым и доступным, а на самом деле таит в себе множество глубинных слоев, а сложное оказывается таким четким и однозначным. Так и «модернизм» обогатил культуру, расширил представление об искусстве, его возможностях и взаимосвязи с окружающей действительностью. Важно отметить, что именно в искусстве данного периода, как никогда раньше стала важна интерпретация авторами своего искусства, так называемое разъяснение своей идеологии. Огромное количество манифестов и других теоретических трудов были созданы для того, что как можно полнее рассказать о том, что лежит в основе их творчества. В философских предпосылках, которые легли в основу модернизма четко прослеживается та причина, по которой художникам стала необходима теоретизация искусства. Это – идеи иррационализма о культе творца, как самостоятельной творческой личности и интуитивизм, как способ познания мира; идеи рационализма и платоновского мира идей. Предметное и беспредметное кодирование с помощью модификаций, трансформации, гиперболизации и т.д. необходимое для формотворчества привело к такому большому диапазону различных течений и методов. Модернизм – это, прежде всего, система новых художественных кодов, которая не только послужила толчком для современного искусства, но и до сих пор интересна и актуальна.

Абстракционизм по своей сути является полным отказом от предметной реальности, т.е. это путь «абсурдного» преобразования наблюдаемой реальности» [1]. Первые абстрактные работы были созданы в 1910 году В. Кандинским, который в это же время изложил в своей книге «О духовном в искусстве» основные положения о сути абстрактного искусства. Философские основания для отказа от предметности и ухода в итоге от предметности были заложены, главным образом, интуитивизмом А. Бергсона с его учением о «жизненном порыве» как первооснове всего существующего, которое постигаемо только интуицией. В итоге эта идея в совокупности с идеей о первичности энергии перед материей (энергетизм Освальда) приводит к «духовной энергии космоса, рождающей порядок из хаоса, как основе мироздания» [1]. Такая энергия может проявляться только в дематериализованных (освобожденных от вещественного) явлениях. Символом такой космической энергии у В. Кандинского стала синяя лошадь (представляя собой, движение и небесное происхождение, которое олицетворяет синий цвет), а впоследствии круг. Абстракционисты создают объекты, которые не похожи на реалистичные. Эти объекты выражают действительную сущность мира, которая является космической энергией духовного характера.

Может ли абстракционизм фокусировать в себе аспект дизайнерской мысли? Думается да. Абстракция – это конкретика, суть творческого процесса и мы помним известное выражение познания мира «от абстрактного к конкретному...» Абстракционизм не раскрывает истинности создания утилитарной формы, но в нем заложены основные смыслы теории морфологии, той энергии, которая из хаоса моделирует абстрактный образ.

Предметная среда, так называемая вторая природа. Обучение дизайну непосредственно основано на средовом пространстве, предметной среде, предметному окружению как условие комфортной жизнедеятельности человека. В начале XX века возникновение дизайна как вида искусства связано с преобразованием мира, не только его экономических и социальных формаций, но и мира вещей. В эпоху, когда существует абстракционизм.

Предметность у абстракционистов скрывает истинный смысл этой энергии. В абстракции, возможно, выразить настоящее творчество, которое не имеет отношения и зависимости с чем-либо материальным и утилитарным. От реальных предметов абстракционисты оставляют лишь и абстрактные свойства (форму, цвет), поэтому появляется комбинация различных линий и форм, которые в совокупности уже не соответствуют никакому реальному объекту. Это означает, что человек, как бы отвлекается, отрешается от реальности окружающего мира, идеализируя и создавая мир чистого и спокойного духа. Творческий процесс – это погружение в мир интуитивных движений души.

В своем историческом прошлом абстракционизм как культурное явление, как художественное течение имеет свои реальные очертания и теоретическое обоснование. Апологеты абстракционизма занимаются философией и психологией цвета, семантикой цветовых сочетаний, а также геометрией как конструкцией абстракции, тем самым добиваясь конкретики, основ выразительности и изобразительности взаимно пересекающихся прямолинейных и криволинейных фигур расположенных в пространстве как в не ком хаосе. Эта же структурная формализация пространства встречается и в одной из частей начертательной геометрии – линейной перспективе.

Абстракционизм развивался по двум основным направлениям, первое из которых – это гармонизации аморфных цветовых сочетаний, а второе – создание геометрических абстракций. Первое направление (главные представители ранний В. Кандинский, Ф. Купка) довело до логического завершения поиски фовистов и экспрессионистов в области «освобождения» цвета от форм видимой реальности. Главный акцент делался на самостоятельной выразительной ценности цвета, его колористическом богатстве и синестезических обертонах, на музыкальных ассоциациях цветовых сочетаний, с помощью которых, искусство стремилось выразить глубинные «истины бытия», вечные «духовные сущности», движение «космически

сил», а также – лиризм и драматизм человеческих переживаний, напряженность духовных исканий т.п. Второе направление развивалось по пути создания новых типов художественного пространства путем сочетания всевозможных геометрических форм, цветных плоскостей, сочетаний прямых и ломаных линий. Главными представителями его были К. Малевич периода геометрического супрематизма, участники голландской группы «Де Стейл» (с 1917 г.) во главе с Мондрианом и Т. Ван Дусбургом, поздний В. Кандинский с его геометрическими абстрактными композициями.

Сущность бытия, что понять все начать с начала, понять, что лежит в основе цвета, света, формы, конструкции. Закладываются основы теоретических воззрений «чистого» дизайна, дизайна основанного на духовных ценностях будущего мира, некой космической энергии, космоса как целостной системы мироздания. Духовность, одухотворение является существенной составляющей дизайна на стадии его становления. Дизайн как проект нового мира. Абстракционисты создавали новую культуру творческими исканиями, осуществляя инъекции стерильного искусства лишенного всяческих культурных наслоений. Отрешение от национальных, гражданских, социальных догм возможно только в науке «Искусство это я – наука – это мы» (Клод Бернар). Мы – общество провозгласившее равенство для всех, исключаяющее случайность и включающее конструкцию и функциональность на основе геометрических композиций. Геометрия, физика науки не имеющие ни пролетарского, ни буржуазного происхождения.

Голландцы выдвинули концепцию неопластицизма, противопоставлявшую «случайности, неопределенности и произволу природы» «простоту, ясность, конструктивность, функциональность» чистых геометрических форм, выразивших, по их мнению, космические, божественные закономерности Универсума (Ван Дусбург). Мистическая простота «горизонталь-вертикаль», согласно Мондриану, ставшая основой всего его творчества зрелого периода, при использовании определенных локальных цветов дает бесконечные возможности достижения визуальных пропорций и равновесия, которые имеют духовно-этическую сущность. Мондриан и его коллеги впервые в истории искусства сумели достичь равновесия художественных масс с помощью асимметричных построений. Концентрация эстетического в абстрактных цветоформах, исключающих какие-либо утилитарно-бытовые ассоциации, выводит зрителя на прямой глубинный контакт с чисто духовными сферами. Отрешение человека от реальности приходит в связи с социальными проблемами окружающего мира. Немецкий художник Клее высказал очень точное замечание о том, что чем ужаснее мир, тем абстрактнее искусство, а в мире, который счастлив искусство конкретно. Тем вернее это выражение, что период расцвета абстрактной живописи приходит на время 40–50-х годов XX века. Очевидно, желание

художников уйти от военной реальности своего времени. Использование беспредметности и бессюжетности; символическое использование форм и цвета; отказ от перспективы и классических композиционных правил – это правила, которые создают абстрактное полотно. В нем линии и формы, цвета и пятна независимы друг от друга, но взаимодействуют и создают необходимую гармонию художественного пространства и образа. Абстракционизм дал возможность почувствовать что, воздействие образа, создаваемого художником, на зрителя не зависит от того, сюжетна ли картина и предметна ли она. Это говорит о том, что беспредметность общезначима в своей выразительности. Но здесь, как раз очень ясно виден вопрос об элитарном искусстве, которое недоступно и сложно для понимания его ценности неподготовленному зрителю. Споры об этом актуальны и по сей день.

Одним из факторов объединяющих элитарное искусство и дизайн и по-видимому перекочевавшего из модернизма есть обоснование идеи, выработка собственной идеологии – идеогеммы, что впоследствии Генисаретский назовет идеизированием.

Художники-авангардисты в первую очередь поддерживали революцию 1917 года как новую формацию, как исторический период, которому должно быть присуще свое искусство, искусство новых форм, решений средового пространства, шрифтовых гарнитур. Это величайший творческий эксперимент, творческий поиск – проект нового мира, который породил новый вид искусства – дизайн. Творческая элита как дизайнеры занимаются всеми видами творчества, что является необходимым условием профессиональной подготовки дизайнера. В. Кандинский, К. Малевич активно работают в средовом пространстве города, являясь главными художниками Петрограда, также являясь руководителями Государственного института художественной культуры.

Их творческие изыскания также свидетельствуют о выработке дизайн-методов, еще не существующих, но именно они заронили зерно познания в области дизайна. Между К. Малевичем и Татлиным велись диспуты о теории искусства, бескомпромиссная борьба, дискуссии, разрабатывались манифесты. В это же время Ель Лисицкий занимается книжной графикой и сейчас в современном дизайн-образовании это первоисточники графического дизайна.

Петерсон выделил несколько критериев дизайн-образования:

- значимое знание определенной ценности;
- способы обучения;
- предмет обучения [3, с. 10].

Учащийся должен осознавать сущность дизайн-деятельности, основываясь на теории и методологии дизайна:

- рефлексивно-мыслительный;
- ценностно-содержательный.

«Образование должно быть сознательно построено так, чтобы усилить и развить внутренние, рефлексивно-мыслительные и ценностно-содержательные процессы и способности учащегося» [1, с. 11].

Качество образования проявляется в понимании учащегося как он делает, как он видит, как он схватывает и отражает действительность. Его умения заключаются в прослеживании собственной деятельности, в перспективном планировании своих действий, поэтапных и осознанных.

Поскольку дизайн-образование имеет имманентную основу, то конкретные (иконические, предметно-образные) способы познания особенно характерны для дизайна, тогда как формальные (символические) более специфичны для науки.

В начале XX века в развитии творческих профессий переплетались многие факторы, влияющие на формирование дизайна – наука, искусство, архитектура, примитивное искусство и мн. др. Сложнейший алгоритм потребовал неизведанных, неисследованных путей решения промышленных и художественных задач и еще сложнее даже на современном этапе обучать бакалавров этому направлению в образовании.

Список литературы

1. *Бранский В. П.* Искусство и философия. – Калининград: Янтарный сказ, 1999. – 369 с.
2. *Прищепа А. А.* Материалы «Архитектура, дизайн и искусство в пространстве культуры»: материалы научно-практической конференции. – Ростов-на-Дону: изд-во ДГТУ, 2016.
3. *Сидоренко В. Ф.* Дизайн в общеобразовательной среде. – М.: ВНИИТЕ, 1994. – 130 с.

УДК 7.012.185

ОБРАЗНАЯ КОНЦЕПЦИЯ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ НА ОСНОВЕ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ МОТИВОВ

О. В. Панченко (г. Новосибирск)

В статье анализируется первоисточник современных тенденций проектирования в графическом дизайне, эстетика этнических мотивов. Анализ тенденций графической культуры на протяжении последних нескольких столетий, позволил сделать вывод, что этнические мотивы являются одним из самых продуктивных источников возникновения новых форм, способствующих развитию изобразительного языка.

Ключевые слова: дизайн, орнамент, дизайн-графика, культура, история.

FIGURATIVE CONCEPT GRAPHIC DESIGN ON THE BASIS OF ETHNOCULTURAL MOTIVES

O. V. Panchenko (Novosibirsk)

The article analyzes the source of modern design trends in graphic design, aesthetics ethnic motives. Analysis of graphic culture trends over the past several centuries, led to the conclusion that ethnic motives are one of the most productive sources of new forms of contributing to the development of visual language.

Keywords: design, ornament, graphic design, culture, history.

Эволюция дизайна построена на классических примерах разных эпох, которые все время развиваются и совершенствуются по-новому. Чтобы найти первоисточник современных тенденций проектирования в графическом дизайне можно обратиться к художественному стилю с богатой историей, несущей за собой этническую эстетику.

Сегодня многие дизайнеры ищут вдохновение в национальных орнаментах и мозаиках, поражающих многообразием декоративных элементов, в рукописных шрифтах и графических иллюстрациях манускриптов, во фресках, отражающих эпоху своего времени. Анализ тенденций графической культуры на протяжении последних нескольких столетий, позволил сделать вывод, что этнические мотивы являются одним из самых продуктивных источников возникновения новых форм, способствующих развитию изобразительного языка.

Панченко Ольга Владимировна – доцент кафедры дизайна, института искусств, Новосибирский государственный педагогический университет, член СД России.

O. V. Panchenko – Novosibirsk State Pedagogical University

Например, сегодня довольно часто можно встретить товарные знаки с использованием образа мозаики или пиксельной графики, которые помимо своей эстетики, сохраняют концепцию мозаичной многогранности, точности и проработанности [1].

Элементы национальных орнаментов и на сегодняшний день остаются вне времени, не теряют актуальности и подчеркивают свою этническую принадлежность. В истории изобразительной культуры орнамент всегда имел особую значимость. Мастера и художники декоративно-прикладного искусства старались воплотить свой эстетический идеал в предметах быта. В свою очередь, эстетический идеал проявлял себя как художественный вкус в том, или ином стиле эпохи. Ярчайшим выразителем стиля и был и остается орнамент, он выступает в роли так называемого этнического маркера, тем более, что история орнамента неразрывно связана со становлением и развитием этнокультурных и национальных традиций в изобразительном искусстве. В культуре каждого региона существует некий стержневой символ, устойчивая структура, на которую нанизываются виды деятельности населения, образ жизни, культура, искусство и ментальность. Эта структура определяет характер и потенциал развития графической культуры, создает свою конфигурацию взаимодействия современного общества и его исторического наследия. Символический язык в свою очередь помогает упорядочить историю. Он связывает события в единое целое, включающее прошлое, настоящее и будущее. Исследования этнических символов представляет большой интерес для истории графического дизайна. Если провести аналогию пространственной среды с композицией, то, несомненно, можно увидеть много элементов, влияющих на формирование и развитие облика края. В процессе исторического развития откристаллизовались символы, выразившие целостность этнического региона [3]. Это сакральные символы Реки, Горы, Матери, Крова, Плодородия, в которых просматриваются этические и эстетические стороны человеческого бытия. В этих символах, возможно, вычленить пространственно-временные стороны этой культурной совокупности, ее внутренние границы, традиции и творчество. Конечно, все эти символы отразились в этнических орнаментах. Ценностный характер значения таких символов отличает его от всех других видов знаков. Люди с давних времен украшали свою одежду, жилище и предметы быта различными орнаментами. Тогда это были не просто рисунки, а магические символы, которые должны были защищать их обладателей от несчастия и нечистой силы. По мере развития общества, благодаря научным открытиям, вера в мистическое значение орнаментов ослабевала. Но орнамент всегда приобретал новые функции, более востребованные в современных условиях. На сегодняшний день он выполняет эстетическую и упорядочивающую функцию. В зависимости от используемого материала, нанесенный на поверхность орнамент, выступает в качестве дополнительной защиты для декорируемого объекта. Орнамент обеспечивает

визуальную связь с носителем, облегчает его использование и влияет на его восприятие. Удачно подобранный орнамент может подчеркнуть уникальные характеристики формы изделия или эффективно скрыть недостатки носителя. А может оказывать и психологическое воздействие на человека. Данная функция приобретает важное значение для современного дизайна и рекламы. Сегодня никого не удивит плакатом с орнаментальной композицией, упаковкой или даже картиной, где центральным элементом является этнический орнамент. Он остается сложной художественной структурой, для создания которой используются различные выразительные и семантические средства. Конечно, орнамент не входит сегодня в нашу жизнь так глубоко, как во времена истоков его зарождения, но популярность паттернов и орнаментов на стоках и в современных банках изображений сегодня говорит сама за себя [6].

Каллиграфия также получила дальнейшее развитие – от манускриптов и бытовых рукописных надписей на открытках до высокого искусства, в котором экспрессия написанного рукой знака рождает буквенные формы. Многие дизайнеры используют кисть и перо, чтобы воспроизвести старославянские рукописные шрифты согласно современным требованиям эстетики, правописания и удобочитаемости. Красота арабской вязи не менее часто вдохновляет дизайнеров воспроизводить подобные пластические формы. Любовь к созданию буквенных знаков по-прежнему вдохновляет графических дизайнеров, заставляя придумывать все более изысканные варианты визуальных решений и композиций.

Акварельная техника, развившаяся в Китае после изобретения бумаги во II веке нашей эры, в XII–XIII веках получила распространение в Европе, прежде всего в Испании и Италии. Предшественницей акварельной техники в Европе была роспись по сырой штукатурке или фреска, позволявшая получать похожие эффекты. Акварель и на сегодняшний день остается вне времени, не теряя своей актуальности, поражая своей живописной пластикой, красочностью и легкостью подачи. Ее образ находит воплощение во многих современных элементах графического дизайна.

Зарождение гербов, связывают с событием смены военного снаряжения в эпоху средневековья, на поле боя стало сложно распознавать своих и чужих, это и послужило началом традиции расписывать щиты различными фигурами, которые вскоре превратились в опознавательные знаки и стали ассоциироваться с конкретными личностями. В России геральдика была заимствована из Западной Европы. По указу Петра I, в 1722 году была создана Герольдия, позднее при Петербургской Академии наук была учреждена кафедра геральдики. На сегодняшний день ситуация мало чем изменилась, геральдику как и в былые времена довольно часто можно встретить в повседневной жизни: на фасадах зданий, на информационных стендах в районах муниципального значения, в городских и республиканских эмблемах страны. В России

после советского времени, когда мода на геральдические эмблемы сменилась гербами с серпом и молотом, вновь стал появляться спрос на фамильные гербы и стильные монолитные эмблемы с использованием классических элементов стиля [4].

Из истории дизайна видно, что проектирование графического продукта на основе этнических мотивов значительно расширяет возможности дизайнеров, главным образом, позволяя создавать новые пластические формы и орнаменты по принципу научно обоснованного прогноза.

Эстетические идеалы определенного исторического периода, технические и художественные идеи своих создателей, имеют особое значение в описании истории дизайна, образуя уникальные целостные художественные течения и направления. Благодаря которым осуществляется развитие и интеграция этнических мотивов в современный процесс проектирования.

Сегодня графический дизайн напрямую связан с комплексом задач, решение которых предопределяется необходимостью прогнозной информации о закономерностях обращения мировых тенденций к этническим мотивам. Каждое общество накапливает собственный опыт взаимодействия с внешней средой. Его приобретение, хранение и передача основана на учении, связана с процессом социализации, формирования эстетических предпочтений общества. Интеграция элементов этнических культур, в частности элементов визуальных языков разных народов и цивилизаций в современный дизайн, требует существенных исследований, раскрывающих полную картину обращения мировых тенденций к этническим мотивам [5].

В обществе сформировался ряд стереотипов, эксплуатировать и следовать которым представляется более приемлемым и экономически выгодным, чем отказываться от них. Например, многие представители целевой аудитории уверены, что самый качественный чай – это индийский, лучший сыр – это швейцарский, лучшее сало – украинское, а лучший квас – русский. Притом, как в случае с квасом, не просто «лучший», но и единственный в своем роде, традиционный, уникальный и качественный напиток, который является хранителем наследия предков и активно пропагандирует здоровье, силу и спорт. Русская земля всегда славилась своими богатствами, которые испокон веков на Руси пили квас – натуральный, полезный, живой. Соответственно, любая попытка разработки этикетки или рекламы для этого исконно русского напитка, без учета этнокультурных традиций, вызовет у потребителя недоумение и недоверие. А это может привести к коммерческой неудаче. Помимо этого этнокультурные мотивы часто используют в оформлении некоторых товаров, чтобы подчеркнуть их экологическую безопасность и традиционную технологию изготовления.

Сейчас с уверенностью можно сказать, что основы фирменного стиля, участвующие в формировании бренда, в современном его обличии, зародились в далеком прошлом, художественные приемы и шрифты, изобретенные несколько веков

назад, благополучно используются и сегодня. Рассмотрим, например, использование русских этнокультурных мотивов в дизайне. Они необходимы в представлении России на международном уровне.

Не смотря на большое многообразие национальных традиций, ярко и самобытно проявившихся у многочисленных народов, населяющих нашу страну, существует потребность для выражения единой, общей этнокультурной традиции для представления России на мировой арене. Это реализуется в оформлении и позиционировании традиционных товаров, продуктов питания и продукции, идеологически связанной с русской традиционной культурой.

Существуют товары, рекламное сопровождение и оформление которых невозможно или нецелесообразно без учета этнокультурных мотивов. Например, литература, посвященная русской культуре, истории, изобразительному искусству, или музыке. Необходимо использование этнокультурных мотивов в оформлении сувениров и предметов декоративно-прикладного искусства, где русский национальный орнамент может выступать в качестве этнического маркера. Так же и в оформлении культурных зданий, культурно-массовых мероприятий, праздников, выставок, фестивалей и рекламно-информационного сопровождения к ним, как в России, так и за рубежом. Существует ряд популярных всенародных праздников, такие как Масленица и Пасха. Современное оформление и информационное обеспечение этих праздников невозможно представить без использования русских этнокультурных мотивов. Русскую Православную церковь, как в России, так и по всему миру представляет именно русская культурная графическая традиция.

Поэтому для осуществления эффективного использования этнических мотивов в современном дизайне необходимо всестороннее изучение традиционной культуры, понимание смыслового назначения отдельных элементов, корректная стилизация, адаптация и интеграция традиционных мотивов с современной графической культурой. Это значительно расширит творческую деятельность и повысит эстетический уровень объектов дизайна.

Межкультурные взаимодействия также являются неотъемлемой частью графического дизайна и имеют важные политические, социальные, экономические и культурные составляющие для всех стран и народов. Они отражаются во взаимодействии локальных культур друг с другом и национальных культур с общемировой культурой. К таким факторам влияния этнокультур на мировую культуру можно отнести ускорение темпа развития общества, межкультурные взаимодействия и взаимовлияния, научно-технический прогресс, политические события, социально-психологические аспекты, развитие культуры и искусства и состояние экономики в целом.

Каждый этнос ориентируется на свой идеальный образ, распознав структуру которого, можно более лаконично подходить к воплощению графического продукта. Прикоснуться к источнику вдохновения тех или иных форм, использовать

особенности цветовой гаммы, соотнести их с образом и функцией изделия – одна из очень важных на сегодня задач. Проектируя современный объект дизайна, автор должен глубоко изучить его этническое происхождение, традиционное назначение этого изделия, его историю и философию.

Список литературы

1. *Алимпиева А. С., Еськов В. Д.* Современные коммуникации: тренды, тенденции, перспективы // Наука, образование, общество: актуальные вопросы и перспективы развития: сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции: в 3 частях. – Люберцы: АР-Консалт, 2015. – С. 81–84.
2. *Архипов А. Е., Еськов В. Д.* Системный дизайн: дискурсивно-эволюционный аспект формирования // European social science journal. – 2013. – № 3. – С. 258–262.
3. *Иконников А. И.* Формирование личностных, субъективных восприятий и знаний студентов художественных вузов. //Современные тенденции развития изобразительного, декоративно-прикладного искусств и дизайна: периодический научный журнал / отв. ред. М. С. Соколова, М.В. Соколов. – Новосибирск: Изд. НГПУ, 2015. – Вып. 13. (306 с.) – С. 27–39.
4. *Медведев Л. Г.* Изобразительное искусство в образовательном пространстве. // Современные тенденции развития изобразительного, декоративно-прикладного искусств и дизайна: периодический научный журнал / отв. ред. М.С. Соколова, М.В. Соколов. – Новосибирск: Изд. НГПУ, 2015. – Вып. 13. (306 с.) – С. 19–24.
5. *Семенов О. Г., Кошман Н. В., Лисецкая Е. В.* «Детская школа дизайна» как современная модель дизайн образования // Дизайн образование 2011. Опыт, инновации, перспективы: материалы Международной научно-практической конференции 24–26 февраля 2011 г. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2011. – С. 47–48.
6. *Черных Д. Г.* Использование этнокультурных мотивов в оформлении научных изданий // Наука ЮУрГУ. Секции социально-гуманитарных наук: материалы 66-й науч. конф. / отв. за вып. С. Д. Ваулин; Юж.-Урал. гос. ун-т. –Челябинск: ЮУрГУ, 2014. – 1764 с.

УДК 744.9

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЛОГОТИПОВ КОФЕЕН

О. П. Савельева, А. С. Карась (г. Магнитогорск)

В статье предпринята попытка анализа логотипов компаний и фирм, занимающихся продажей кофе. Основными критериями анализа стали форма и цвет, использованные в логотипе.

Ключевые слова: логотип, фирменный стиль, кофейня, графический дизайн.

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE LOGOS OF COFFEE HOUSES

O. P. Saveleva, A. S. Karas (Magnitogorsk)

In article an attempt of the analysis of logos of the companies and firms which are engaged in sale of coffee is made. The main criteria of the analysis became the form and color used in a logo.

Keywords: logo, corporate style, coffee house, graphic design.

Визуальная система привлекает внимание потребителей, заставляя компании идти «в ногу со временем». Главным аспектом её является фирменный стиль, который формирует часть общего брэнда [Приводится по: 1]. Что такое фирменный стиль? Очень правильно дал определение фирменному стилю А. Добробабенко: «Фирменный стиль – это набор цветовых, графических, словесных, типографических, дизайнерских постоянных элементов, обеспечивающих визуальное и смысловое единство товаров (услуг), всей исходящей от фирмы информации её внутреннего и внешнего оформления» [Приводится по: 2].

Изучив и проанализировав компании «кофе с собой», было отмечено, что на рынке кофе преобладают крупные международные компании, инвестирующие очень большие бюджеты в рекламу своих брэндов.

Одним из главных элементов фирменного стиля является название компании – логотип. Само по себе название способно усилить эффект от восприятия фирменного стиля [Приводится по: 18].

Савельева Оксана Петровна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры академического рисунка и живописи института строительства, архитектуры и искусства, Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова, Член СХМСИ Европейского художественного союза.

O. P. Saveleva – Nosov Magnitogorsk State Technical University

Карась Анастасия Сергеевна – студентка 4 курса направления подготовки дизайн, института строительства, архитектуры и искусства, Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова.

A. S. Karas – Nosov Magnitogorsk State Technical University

Работая над дизайном фирменного стиля и логотипа для сети точек продаж «кофе на вынос» нами были в первую очередь рассмотрены и изучены логотипы различных кофеен. Все логотипы отражают характер брэнда, связанного с кофейным бизнесом. По внешнему признаку логотипы были классифицированы на несколько групп:

Словесный логотип – это текстовый логотип, представленный путем написания названия фирмы выбранным шрифтом.

Комбинированный логотип – он отражает конкретную тематику, связанную с кофе и название компании. Такие логотипы отражают деятельность компании, способствуют его запоминанию и узнаванию, такие логотипы конкретны и гармоничны.

Геометрические логотипы – это логотипы, имеющие простые геометрические формы, которые хорошо воспринимаются и запоминаются. Они фиксируются нашими глазами и мозгом быстрее и легче, чем неправильные геометрические формы.

Так перед маркетологами и графическими дизайнерами при создании фирменного стиля стоит большая задача. Как привлечь внимание именно к своему продукту (кофе), если так сложно визуальным образом передать главные отличительные особенности [Приводится по: 3; 16]: вкус и аромат.

Сеть кофеен «Starbucks» раскинувшаяся по всему миру, сделала большое дело в области брэндинга. Круг в логотипе стал ассоциироваться у потребителей с кофе. Круг – это один из самых распространённых символов. И другие сети стали использовать стереотип в своих логотипах, потому что круг имеет достаточно независимую форму, не имеющих ограничений. Круг символизирует вечность, бесконечность, совершенство. Символ солнца и луны. Это идеальная природная форма. Круг начинается в одной точке, окружённой бесконечным числом точек. Так и в дизайне логотипов шаблон круга подразумевает: центр – это компания, в окружении многих людей, вместе составляют одно целое. Круг эффективно представляет охватывающие группы, такие как коллектив, глобальные организации. Эти логотипы объединяют то, что они все похожи и напоминают спасательный круг. Мы видим примеры таких логотипов – это логотипы компаний «Double Coffee», «Newhall Coffee», «Кантата», «Гурме», «Шоколадница», «Кофе Хауз», «Costa Coffee», «Treveler's Coffee» (рис. 1). Они позволяют максимально точно передать основную информацию о клиенте.

Четырёхугольные фигуры: квадраты и прямоугольники – не менее интересные фигуры для дизайнеров. Все фигуры, полученные путем соединения четырех точек, говорят о стабильности, мудрости, простоты и прочности. Четырёхсторонняя фигура иллюстрирует реальный мир и толкает к уверенности. Поэтому такие компании как «Nausbrandt», «Кофеленд», «Nespresso», «Rosetta» (рис. 2) используют эти фигуры, чтобы доказать свою стабильность, надежность и подтолкнуть клиента к сотрудничеству и доверию.



Рис. 1. Круг в логотипах кофеен



Рис. 2. Четырехугольные логотипы кофеен

Эллипс, как и круг, вызывает изящество и непринуждённость. Эллипс, символизирует космическое яйцо. Две его стороны олицетворяют снижение и восхождение, инволюцию и эволюцию. Наклонный эллипс – это динамика и напор, символизирует стремление вперёд, обеспечивая качественный рост эффективности продукта, востребованного потребителем. Его используют в логотипах компании «Идеальная чашка», «World Coffee» (рис. 3), которые быстро ориентируются с наступающими переменами в обществе и подталкивают потребителя к разнообразным формам мышления, а также к сотрудничеству.

Эти стили логотипов основаны на геометрических формах. Казалось бы такая простая геометрия, а имеет такой глубинный смысл и так актуальна. При создании фирменного стиля и логотипа не стоит недооценивать влияние геометрических форм [Приводится по: 8; 15; 18]. На подсознательном уровне форму наш глаз воспринимает одним из первых элементов и передаёт те чувства и эмоции, которые мы испытываем в момент восприятия этих фигур в мозг. При создании логотипа нельзя забывать, что геометрические формы имеют определённое психологическое и эмоциональное воздействие на потребителя.

Рассмотрим фирменный стиль без излишеств. Логотипы, представленные только в словесном исполнении. Они называются текстовыми или шрифтовыми [Приводится по: 10]. Эти логотипы вносят свой вклад в фирменную стилистику, создавая свой стиль.



Рис. 3. Эллипс в логотипах кофеен

Психологи и графологи утверждают, что при чтении с помощью правильно подобранного шрифта можно передать настроение. Например, если написать одно и тоже слово разными шрифтами оно будет отличаться, и будет по-разному восприниматься. Задача при разработке фирменного шрифта найти именно тот шрифт, который бы точно отображал образ компании [Приводится по: 6; 14]. И нужно пом-

нить – шрифт должен привлечь внимание потребителя и помочь ему выделить самый важный момент при чтении логотипа. При создании шрифтового логотипа необходимо учитывать свойства, как человеческий глаз воспримет слово или словосочетание, длину строк и форму написания.

Главные свойства шрифтового логотипа: хорошо запоминается, легко различим, краткий, звучный и выразительный [Приводится по: 5; 11]. В нем отсутствуют какие-либо детали и всё, что бы мешало быстрому и точному запоминанию. Такие логотипы являются самыми распространёнными, они с точностью отражают название компании.

Шрифтовые логотипы имеют индивидуальность, которая обеспечивает им отличие и узнаваемость. Они просты, строги и привлекательны. Словесные логотипы подчеркивают особенности образа марки и вносят свой вклад в имидж компании. Такие логотипы имеют компании как «Stumptown», «BB Coffee», «McCafe», «Hema», «Drop Coffee», «Kabbeine», «Segafredo», «Coffee Republic» (рис. 4).

Фирменный стиль используемый комплект шрифтов – подчеркивает различные особенности образа бренда, так как разные шрифты воспринимаются потребителями по-разному, нужно тщательно продумать, какую смысловую нагрузку будет нести он в формировании образа компании.

Шрифтовой логотип в фирменном стиле является одним из наиболее ответственных маркетинговых решений, но сам по себе не может рассматриваться в отрыве от дополнительных художественных средств. Одним из которых является цвет [Приводится по: 7; 19].



Рис. 4. Шрифтовые логотипы кофеен

Хотелось бы подробнее исследовать логотипы, которые оказывают значительное воздействие на потребителей с помощью цвета. Цвета в логотипе несут не только декоративную часть, но и ассоциативную. Влиянию цвета на психологию восприятия рекламного обращения посвящено много исследований. Один из исследователей – Макс Люшер установил, что определенный цвет вызывает у человека вполне определенные эмоции. Цвет может успокоить и взволновать, радовать и печалить. Цветом можно лечить и вызывать чувства голода, холода, лёгкости, тяжести.

Обратим внимание, что, когда смотришь на многие логотипы кофейных компаний, первое, что нам приходит в голову при его описании, это цвет. Это доказывает, что цвета играют очень важную роль в нашем восприятии мира. У каждого цвета есть свое эмоциональное значение. Но есть и распространенные представления о том, с чем ассоциируется конкретный цвет у большинства людей.

Логотипы кофеен вызывают исключительно приятные ассоциации, так как построены, в цветовой гамме – цвета кофе и его многочисленных оттенках, которые столь же разнообразны, как и любимый всеми напиток кофе. В сознании коричневый цвет сразу ассоциирует нас с кофе, бежевый скорее всего вызывает великолепный кремовый вкус. Оба цвета имеют склонность к глубоким размышлениям. Психологами установлено, что кофейный цвет выражает жизненные, телесно чувственные ощущения. Как человек относится к этому цвету, так он относится к собственному телу. Неприятен он самолюбивым, эгоистичным, скрытным людям. Кто отвергает или не принимает коричневый цвет, тот едва ли может спокойно наслаждаться приятным. Все его оттенки нравятся тем, кто уверенно стоит на ногах, ценит традиции, дорожит родственными связями. Коричневый цвет олицетворяет стабильность, преданность, надежность. Успокаивает и поддерживает во время тревоги, даёт реалистическое настроение, ассоциируется с домом и камином. Его используют такие компании «Чайкоффский», «Кофе Хауз», «Шоколадница», «Coffee to go», «Coffee», «CooffeeHouse», «Coffee Break» (рис. 5). Их фирменный стиль несет в себе неповторимый настрой, позволяет клиентам просто наслаждаться кофе и дружескому общению.

Зеленый цвет широко используется в кофейной тематике логотипов, это цвет растений и планеты Земля, он несет мир и спокойствие, хорошее самочувствие. Символизирует юность, надежду, веселье. Зелёный цвет действует успокаивающе, но может вызывать «зелёную» тоску. Этот цвет применяется в медицине, он улучшает остроту зрения и концентрирует внимание. Создаёт ощущение отдыха и оказывает гипнотизирующее действие. Олицетворяет свежесть и естественность.

Кофейные компании выбирают этот цвет скорее всего из-за того, что с этим цветом ассоциируется рост и богатство (многие финансовые фирмы его используют), является символом роскошной жизни. Глядя на зелёный цвет чувствуется

дыхание свежего воздуха. И такие компании в фирменных стилях которых преобладает зелёный, как «Republic», «White Owl», «Starbuck's», «Revive Lucky Day» (рис. 6) выбирают этот цвет из-за его характеристик.



Рис. 5. Логотипы кофеен с использованием коричневого цвета



Рис. 6. Логотипы кофеен с использованием зеленого цвета

Красный цвет вызывает в сознании смелость. Создает яркий образ. Этот цвет заставляет человека обратить внимание на внешний мир, заставляет остановиться на нём взгляд, моментально принимается сознанием потребителя. Красный цвет жизненный, живой. Он как бы горит внутри себя. Красный цвет вызывает аппетит, возбуждение, этот цвет всегда сексуален. Поэтому он и пользуется большим успехом у молодёжи. Преимущество брендов, используемых в логотипе этот цвет, говорит – увидел издали, зашёл [Приводится по: 4; 9; 12]. Если понравилось – потом ищешь самое яркое цветовое пятно. Олицетворяет могущество, прорыв, волю к победе. Такие компании, которые выбирают красный цвет, например, «3FE (Third Floor Espresso)», «Paper Cup», «iCoffee», «BB Coffee» (рис. 7) хотят быть всегда в движении, показывают деятельный настрой и заставляют клиентов быть активными, вызывая сердечность к компании.



3FE



Paper Cup



iCoffee



BB Coffee

Рис. 7. Логотипы кофеен с использованием красного цвета

Жёлтый цвет – цвет золота, богатства, сияния. Этот цвет используется в логотипах для выражения отзывчивости и компетентности. Это цвет солнца, теплоты и счастья, открытости и общительности. Производит на потребителя тёплое и приятное впечатление. Однако этот цвет ассоциируется и с чувством голода, так как несёт в себе беспокойство, возбуждённое у потребителя воображение, стимулирует пищеварение. Логотипы гармоничны, приятны и элегантны. Компании как «Coffee Smile Family», «Дядя Дёнер», «Small Batch Coffee», (рис. 8) используют этот цвет для поддержания у потребителя ощущения счастья, уюта и заботы, вызывая у них желание возвращаться сюда вновь и вновь. В фирменном стиле этот цвет передаёт

основную идею компании – атмосферу счастья и ценности момента здесь и сейчас, настраивают на коммуникабельность.



Coffee Smile Family



Дядя Дёнер



Small Batch Coffee

Рис. 8. Логотипы кофеен с использованием желтого цвета

Темно-бордовый, унаследовал от красного силу воли. Фирменный цвет отлично гармонирует с изображением чашки с дымком, с зерном кофе. Они дополняют друг друга. За основу не просто взят именно бордовый цвет, а не красный, так как бордовый выглядит праздничнее, более аристократичен и менее назойлив. Такой цвет используют компании «Double Coffee», «Costa Coffee», «Coffee Life», Идеальная чашка (рис. 9), которые хотят донести до потребителя качество, заботу и приверженность семейным ценностям.



Double Coffee



Costa Coffee



Coffee Life



Идеальная чашка

Рис. 9. Логотипы кофеен с использованием темно-бордового цвета

Синий – это цвет моря и неба. Он совмещает в себе как возбуждение, так и покой. Вызывает ощущение холода, увлекает взгляд в глубину, зовёт к бесконечному. Благородство, аристократичность, а также всё, что связано с мечтой, тайной, романтикой всё – это отражается в синем цвете. Выражает удовлетворение, несёт в себе

поддержку и благожелательность. Этот цвет никогда не вызывает отрицательных эмоций у потребителя, несёт в себе безопасность, надёжность, величественность. Компании, выбирающие в фирменном стиле синий цвет вызывают у клиента доверие. Этот цвет в логотипах компаний «Nero Caffee», «Tchibo» (рис. 10).



Рис. 10. Логотипы кофеен с использованием синего цвета

Черный цвет связан, с бессознательным состоянием, с затемнением сознания, с любопытством, он притягивает к себе, дает надежду, но при этом надо помнить, что он не выпустит вас таким, каким вы были раньше, это цвет траура и ночи. Чёрное символизирует нечто сокровенное и страстно желанное. В сочетании с белым не оказывает давление на психику, так как белый его нейтрализует. Белый цвет символизирует чистоту, невинность, радость. Он ассоциируется с дневным светом, с мужественностью и миром. Это холодный и чистый цвет, полный открытости. Черный цвет с белым в основном выбирают компании имеющие шрифтовые логотипы, такие как «Heart», «Parallel», «Supreme», «Craft», «Гурме», «Кофе Саунд» (рис. 11), которые хотят обратить внимание потребителя на восприятие мира во всём его многообразии.

Исследовав логотипы по цвету можно сделать вывод, что цветовая гамма логотипа не только может воздействовать на потребителя, но может повлиять на цветовую палитру бренда. В выборе цветовой гаммы для разработки фирменного стиля можно располагать особенностями восприятия определенных цветов потребителями. Фирменный цвет также является важнейшим элементом фирменного стиля.

Цвет делает логотипы и фирменный стиль более привлекательными, лучше запоминающимися. Имеет сильное воздействие на потребителя, так как воздействует на него на физиологическом и психологическом уровнях [Приводится по: 13; 17].



Рис. 11. Логотипы кофеен с использованием черного цвета

В данной статье были рассмотрены шаги к созданию удачного фирменного стиля и логотипа для компаний «кофе на вынос». Мы пришли к выводу, что фирменный стиль и логотип являются основными способами достижения успеха в бизнесе. Эффективность фирменного стиля и продвижение товара зависят от рекламных материалов, и оформительского дизайна. Именно визуальная система является необходимым элементом в продвижении продукции компании «кофе на вынос» и главным составляющим бренда.

Список литературы

1. Гриднева Е. А. Фирменный стиль как проблема современной эстетики // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Социальные науки. – 2007. – № 6. – С. 288–292.
2. Добробабенко Н. С. Фирменный стиль: принципы разработки. – М.: Инфра-М, 1999.
3. Жданова Н. С. Сущность понятия «проектно-графического моделирования» в дизайне // Архитектура. Строительство. Образование. – 2014. – № 2 (4). – С. 88–96.
4. Ломов С. П. Дизайнообразование как педагогический феномен // Муниципальное образование: инновации и эксперимент. – 2013. – Т. 3. – С. 36–39.

5. *Пахомов А. Н., Казанцева К. О.* О проектном предложении «Фирменный стиль оренбургского цирка» // Формирование предметно-пространственной среды современного города: Архитектура. Строительство. Дизайн: материалы ежегодной Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием). – Магнитогорск: МГТУ, 2015. – С. 100–106.
6. *Пахомов А. Н., Савина Н. А.* Характерные компоненты фирменного стиля торговых точек по продаже чая // Проблемы и перспективы современной науки: материалы X Международной научно-практической конференции. – Ставрополь: Логос, 2016. – С. 9–12.
7. *Рябинова С. В.* Профессиональная подготовка будущих художников декоративно-прикладного искусства // Сибирский журнал. – 2015. – № 15. – С. 287.
8. *Савельев К. Н.* Исторические портреты английского декадана: монография. – Магнитогорск: МаГУ, 2008. – 253 с.
9. *Савельев К. Н.* Новые подходы в осмыслении понятия «декаданс» // Знание. Понимание. Умение. – 2007. – № 1. – С. 141–147.
10. *Савельева О. П.* Методические подходы к изучению темы «Художественный шрифт» на занятиях с подростками // Современные проблемы дизайна, архитектуры и изобразительного искусства: материалы международной научно-практической конференции. – Магнитогорск: МаГУ, 2010. – С. 237–247.
11. *Салеева Т. В., Савельева О. П.* К вопросу об изучении истории рекламы в профессиональной подготовке бакалавров дизайна профиля «Графический дизайн» // Science Time. – 2015. – № 12 (24). – С. 701–706.
12. *Соколов М. В.* Построение маршрутов при проектировании объектов декоративно-прикладного искусства и дизайна // Архитектура. Строительство. Образование. – 2014. – № 2 (4). – С. 78–87.
13. *Соколов М. В., Соколова М. С.* Профессиональная подготовка художника для производства на основе компетентного подхода // Science Time. – 2015. – № 12 (24). – С. 733–738.
14. *Соколова М. С.* Декоративно-прикладное искусство в системе культура – искусство – производство // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2007. – № 11-2 (76). – С. 57–63.
15. *Сокольникова Н. М., Сокольникова Е. В.* Шрифт как основа национальной идентичности в графическом дизайне // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2009. – № 2. – С. 216–223.
16. *Хворостов Д. А.* О профессиональной подготовке художника – проектанта. Компьютер и «работа от руки» // Вестник Орловского государственного университета. Серия: Новые гуманитарные исследования. – 2011. – № 4 (18). – С. 120–123.
17. *Хворостов Д. А.* Условия формирования профессиональных компетенций студентов в процессе освоения проектных технологий // Ученые записки Орловского государственного университета. Научный журнал. Серия: гуманитарные и социальные науки. – 2013. – № 2 (52). – С. 337–341.

18. *Феофанов О. А.* Реклама: новые технологии в России. – М.: ИНФРА-М, 2002. – 384 с.
19. *Шевченко В. Э.* Визуальные коммуникации: тенденции форм и технологий передачи информации // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2015. – № 5 (360), Вып. 94. – С. 189–195.

УДК 744.9

К ВОПРОСУ О ПРИНЦИПАХ РАЗРАБОТКИ СОВРЕМЕННОГО ПУТЕВОДИТЕЛЯ ПО ПРОВИНЦИАЛЬНОМУ ГОРОДУ

О. П. Савельева, И. В. Свиридова (г. Магнитогорск)

В статье рассмотрена история путеводителей как справочных изданий и предпринята попытка их анализа и классификации. Выделены требования к их дизайну. На примере проектного предложения – Путеводитель по Бузулуку и окрестностям – показан подход к разработке справочно-информационного издания.

Ключевые слова: путеводитель, графический дизайн, справочное издание, провинциальный город.

THE QUESTION OF THE PRINCIPLES OF MODERN GUIDE TO PROVINCIAL TOWN

O. P. Saveleva, I. V. Sviridova (Magnitogorsk)

The article describes the history of the guides as a reference publications. Much attention is given to their analysis and classification. It is spoken in detail the requirements for their design. It is examined approaches to the development of reference and information publications on the example of a project proposal «Guide to Buzuluk and the surrounding area».

Keywords: guidebook, graphic design, reference book, provincial town.

Современная культура рассматривает туризм как стремление потреблять новые впечатления, попытку убежать от обыденной жизни. Однако, ученые указывают, что в эпоху постмодернизма – туризм зачастую становится процессом потребления симулякров, знаков, которые имитируют историческую и культурную реальность [3, с. 77]. В обществе потребления значительную роль начинают играть реклама и дизайн, которые вроде как призваны удовлетворить интерес потребителя, но в целом решают основную задачу – продать имеющийся продукт.

Савельева Оксана Петровна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры академического рисунка и живописи института строительства, архитектуры и искусства, Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова, Член СХМСИ Европейского художественного союза.

O. P. Saveleva – Nosov Magnitogorsk State Technical University

Свиридова Ирина Васильевна - студентка 4 курса направления подготовки дизайн, института строительства, архитектуры и искусства, Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова.

I. V. Sviridova – Nosov Magnitogorsk State Technical University

Бренд территории, по мнению К. Динни, имеет такие аспекты – туризм, экспортные бренды, политика, бизнес и инвестиции, культура, люди [Цит. по: 6, с. 152]. Основными особенностями ориентированности бренда на сферу туризма определяя два аспекта – географический и культурный. О. Б. Чепурова подчеркивает, что проектную культуру региона определяют, в том числе и такие принципы как «ориентация на культурную самобытность регионов, сохранение культурного наследия и перевод его культурных ценностей в категорию брендовых объектов» [22, с. 26].

В связи с повышенным вниманием в последнее время к развитию внутреннего туризма [Приводится по: 7], обращение к вопросам разработки справочников, путеводителей и справочников по небольшим городам России и региона нам видится актуальным.

Путеводитель – это печатный, электронный или аудио-справочник о любом городе, историческом месте, музее, туристическом маршруте. Он призван облегчить жизнь путешественника, информировать его о месте, в котором он находится, и помочь в нем ориентироваться. Некоторые художественно-оформленные путеводители могут стать прекрасным сувениром.

Предшественники современных путеводителей появились ещё в древности. По принципу путеводителя построена, например, книга древнегреческого историка Павсания «Описание Эллады», в которой подробно рассматриваются достопримечательности греческих областей и городов. В Средние века создавались литературные произведения, содержащие описания маршрутов для паломников – итинерарии (itinerarium). Можно выделить два жанра такой литературы – собственно путеводители (практические сведения и рекомендации по маршруту) и «хождения» (описания совершённых путешествий) [Приводится по: 1].

Первым из дошедших до нас средневековых «путеводителей» считается «Бордоский путник», составленный жителем города Бордо, посетившим в 333 году Константинополь и Иерусалим. Первую часть книги занимает перечисление населенных пунктов на пути Бордо – Милан – Константинополь – Иерусалим с указанием расстояний между ними. Во второй части сочинения содержится краткое описание палестинских святых мест, некоторых памятников библейской истории, указывается их расположение [Приводится по :12].

В середине XVI в. Андреа Палладио сочинил два пособия: «Древности города Рима» и «Описание церквей, часовен, мощей святых тел и мест получения индульгенций в городе Риме» (на русском языке никогда не издавались). К концу XVIII в. в Европе имелось достаточное число книг, которые можно отнести к типу путеводителей, и они были способны удовлетворить разнообразные запросы. Перед Французской революцией выдержало несколько изданий «Новое описание достопамятностей Парижа» А. Дюлора, в котором все достопримечательные места были со-

браны в алфавитном порядке вместе с сообщением о банях, клубах, театрах, гуляньях и прочих полезных заведениях с их адресами, которые могли привлечь путешественника.

В 1874 году Дж. Рёскин публикует «Прогулки по Флоренции. Заметки о христианском искусстве». В этом издании наряду с информацией о памятниках автор поднимал вопросы этики и нравственности. Интересен, выпущенный в XIX веке французским художником Н. Кошеном трехтомник «Путешествие по Италии», в котором он предложил маршрут для любителей искусств, включавший все доступные на тот момент художественные собрания, как частные, так церковные и государственные.

Самые древние из известных образцов этого жанра в Древней Руси – «Житие и хождение» игумена Даниила в Иерусалим и Святую землю (начало XII века), уникальное по своей исторической ценности, и «Книга Паломник» Антония, архиепископа Новгородского, о его «хождении» в Царьград (конец XII века). А самый известный и, наверное, самый совершенный – «Хождение за три моря» тверского купца Афанасия Никитина. Обилие и достоверность фактического материала в его записях были для своего времени ценным источником информации об Индии и Персии. Это выдающееся произведение благодаря наблюдательности и литературному дару автора, конечно, выходит за рамки путеводителя, оно признано значительным памятником древнерусской литературы, переведено на многие языки мира [Приводится по: 4].

Современные путеводители как специальное книжное издание и особый жанр литературы берут начало в типографии Карла Бедекера с 1827. Его путеводители по странам, столицам и городам были чрезвычайно популярны. Имя издателя стало нарицательным. А сами путеводители, которые можно охарактеризовать как чрезвычайно серьезные по подбору и отражению информации, стали эталонами в этом жанре изданий.

Единой классификации или видового разграничения путеводителей найти достаточно трудно. Анализируя существующие путеводители по соотношению – информация/рекомендации путешественникам/ оформление, мы выделяем такие виды:

- перечень достопримечательностей (минимальная информация, сухие факты, недорогой дизайн);
- мини-энциклопедии (содержат обилие исторической, археологической, культурологической, географической и этнографической информации красочно проиллюстрированные);
- рассказы опытных путешественников (насыщенные личностным опытом переживаний и оценок, рекомендациями).

Рассматривая путеводитель как источник визуальной информации о новом месте – можно выделить, что некоторые путеводители имеют схематическое

оформление, другие с огромным количеством иллюстраций, которые заинтересуют не только туристов, но и просто любознательных людей. Лидерами в этой категории путеводителей считаются издания Dorling Kindersley и путеводители журнала National Geographic.

По носителю информации – мы можем разделить их на традиционные печатные издания и современные (стремительно развивающиеся) – электронные издания. За всю свою историю путеводители видоизменялись и постепенно пришли к тому разнообразию, которое мы видим сейчас [Приводится по: 23].

По конструкции путеводитель может быть в виде буклета или книги, журнала. Современный путеводитель у серьезных издательств зачастую имеет электронную и даже интерактивную версию.

В нашем проекте – разработка путеводителя по г. Бузулук и его окрестностям (Оренбургская область) необходимо было проанализировать и выделить основные компоненты путеводителя как справочного издания.

Была проведена комплексная работа по изучению основных понятий, видов, типов, технологических аспектов путеводителя. Был проанализирован текстовый материал различных научных источников для изучения основных компонентов путеводителя. Сделана подборка современных существующих путеводителей. Для анализа было выбрано три путеводителя: Калининград. Путеводитель / Ю. П. Влащенко. – Издательство Эксмо, 2011. (Оранжевый гид) [2]; Уайлд Фиона – Италия. Иллюстрированный путеводитель (Путеводители Дорлинг Киндерсли) 2007 [21]; Журнал «Гид по интересным местам Нижнего Новгорода» [5].

Так, например, путеводитель по Калининграду имеет книжный формат, объем – 400 страниц, напечатан на мелованной бумаге, обложка матовая, мягкая, оранжевого цвета (рис. 1). В верхней части обложки черная полоса, на которой белым шрифтом с засечками напечатано название города – Калининград. В нижней части обложки – красным цветом изображение достопримечательности города. Цветовое оформление призвано привлечь внимание и максимально использует насыщенности и энергичность красного цвета [Приводится по: 4]. На первом развороте расположена карта города. Далее содержание, разделенное на рубрики, выделенные разными цветами. Рубрики разграничены выделителем определенного цвета расположенным у бокового среза страницы. Шрифт используется рубленый без засечек. Заголовки крупным шрифтом и тем же цветом, что и рубрика. Текст на странице разбит на 2 колонки и дополнен фотографиями. У этого издания красочное оформление, удобная навигация, присутствует карта. Шрифт удобен для прочтения.

Путеводитель Ф. Уайлд по Италии имеет книжный формат, объем – 720 страниц, напечатан на мелованной бумаге, обложка мягкая с клапанами (рис. 2). В верхней части на черной полосе белым напечатан логотип и обыкновенным шрифтом

с засечками название серии путеводителей. В нижней части – синяя полоса с надписью белым цветом обыкновенным шрифтом с засечками. Между ними на белом фоне фотография достопримечательности, название путеводителя и перечень содержимого. Текстовый блок заключен в рамку, разделен на три столбца и напечатан обыкновенным шрифтом с засечками, дополнен фотографиями и оригинальными иллюстрациями. Рубрики разграничены выделителем определенного цвета расположенным у бокового среза страницы. Также присутствуют подробные карты. Это издание с красочными иллюстрациями, подробными картами.

Гид по интересным местам Нижнего Новгорода имеет размер А5, объем 60 страниц, напечатан на мелованной бумаге, обложка глянцевая (рис. 3). Журнальная склейка. Фон обложки залит бело-синими полосами, в центре на черном пятне располагается название в виде шрифтовой композиции. Статьи представляют собой коллаж из текстовых блоков, фотографий, оригинальных рисунков и шрифтовых композиций. Присутствует карта города.

Предметом дизайнерской деятельности является создание гармоничной, содержательной и выразительной формы объекта, в которой отражается целостное значение его потребительной ценности. Проанализировав путеводители с позиций графического дизайна, мы можем выделить такие требования к данному полиграфическому продукту: 1 – композиционная целостность; 2 – новизна и запоминаемость дизайна; 3 – структурированность издания; 4 – информативность издания; 5 – использование логотипов и фирменных знаков; 6 – соблюдение законов типографики [8, с.140].

Город Бузулук Оренбургской области имеет 280-летнюю историю. В нем множество достопримечательностей. Символом города является водонапорная башня. В центре города много построек в стиле «русский модерн» – купеческие особняки Киселевых (сегодня – музыкальное училище и детская поликлиника), земская управа (колледж промышленности и транспорта), женская гимназия (педколледж), мужское реальное училище (школа № 6). В окрестностях города расположены пещерная лавра Спасо-Преображенского монастыря, старинная церковь семьи Г. Р. Державина и природный заповедник – Бузулукский бор.

Развитие внутреннего туризма по малым городам России, Оренбургской области в частности, невозможно представить без интересных справочных изданий [Приводится по: 11]. Работа над макетом путеводителя по родному городу позволяет начинающему дизайнеру проявить не только свои профессиональные умения, но и собственное отношение к малой родине [Приводится по: 19; 20].

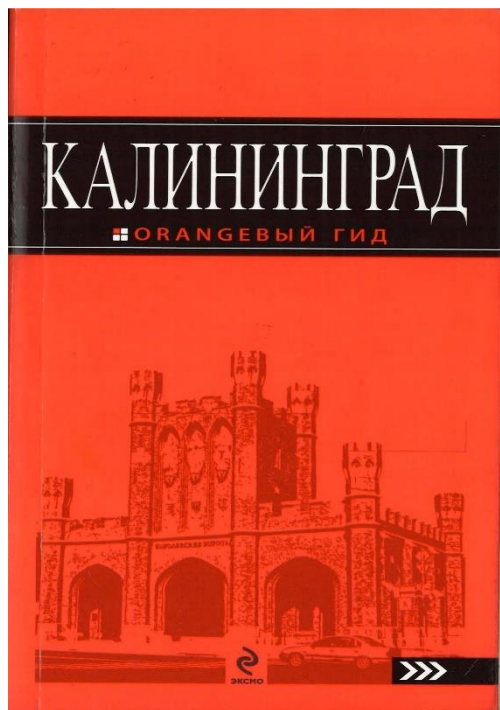


Рис. 1. Калининград. Оранжевый гид

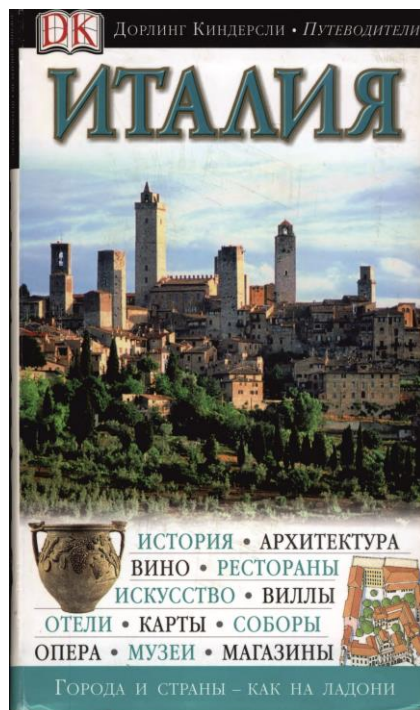


Рис. 2. Путеводитель Ф. Уайлд по Италии



Рис. 3. Гид по интересным местам Нижнего Новгорода

В ходе сбора и отбора информации нам предстояло не только выявить основные маршруты интересного путешествия по Бузулуку, но и спрогнозировать, что будет интересно и востребовано у разных групп населения. В нашем проектном предложении мы попытались соединить не только справочно-энциклопедическую информацию, но и наполнить содержание воспитательным компонентом [Приводится по: 9; 10], формирующим интерес, уважение и любовь к городу и его культурным и природным ценностям [Приводится по: 16].

В дизайне опора сделана на классический стиль с выделением шрифта заголовков [Приводится по: 14; 15; 18] и акцентированием на иллюстративный ряд. В нашем макете мы уделили значительное внимание архитектурному наследию Бузулука, как визитной карточке культуры города [Приводится по: 17]. Примеры вариантов обложки и разворотов представлены на рисунках 4 – 6.

Обращение к культурной основе города как базе справочного издания в сочетании с современным дизайном, удобной навигацией и качественным иллюстративным рядом являются залогом создания качественного издания, посвященного городу Бузулуку и его Окрестностям.



Рис. 4. Вариант обложки



Рис. 5. Вариант обложки



Рис. 6. Макет страницы разворота

Список литературы

1. Антонова З. В. Становление и развитие путеводителя как вида издания. – М.: МГОУ, 2006.
2. Власишён Ю. П. Калининград. Путеводитель. – М.: Эксмо, 2011. – 400 с.
3. Волков В. Н. Туризм в эпоху постмодерна // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. – 2012. – № 1. – С. 77–86.
4. Деменёв Д. Н. Взаимодействие зрительного и эмоционального восприятий произведения изобразительного искусства // Философия и культура. – 2011. – № 3. – С. 104.
5. Журнал «Гид по интересным местам Нижнего Новгорода» [Электронный ресурс]. – URL: https://issuu.com/77182/docs/guide_of_interesting_places_in_nizh. (дата обращения 25.04.2016)
6. Куприна Ю. П., Орлова Л. С. Социальный аспект в формировании бренда территорий // Социально-экономические явления и процессы. – 2015. – № 6, Т. 10. – С. 152–156.
7. Овруцкий А. В. Событийный маркетинг в контексте брендинга территорий малых городов // Культурно-познавательный туризм как фактор развития российской глубинки. – Тотьма: МБУК Тотемское музейное объединение, 2014. – С. 147–153.
8. Пахомов А. Н., Сулимова С. В. Принципы разработки каталогов-справочников // Символ науки. – 2016. – № 3-4. – С. 138–140.
9. Плотникова Е. Б. Педагогическая функция общества: особенности влияния на становление базовых показателей культуры личности // Сибирский педагогический журнал. – 2007. – № 8. – С. 143–151.
10. Плотникова Е. Б. Роль социально-гуманитарного образования в интеллектуальной социализации будущих менеджеров сервисных организаций // Наука и современность. – 2014. – № 27. – С. 75–79.
11. Руцинская И. И. Путеводитель как феномен массовой культуры. Образы российских регионов в провинциальных путеводителях второй половины XIX – начала XX в. – М.: Ленард, 2013. – 288 с.
12. Рыжов В. Путеводитель по путеводителям [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.km.ru/turizm/2012/05/31/sobytiinyi-turizm-v-rossii-i-za-rubezhom/putevoditel-po-putevoditelyam> (дата обращения 15.04.2016)
13. Рябинова С. В. Профессиональная подготовка будущих художников декоративно-прикладного искусства // Сибирский журнал. – 2015. – № 15. – С. 287.
14. Савельева О. П. Методические подходы к изучению темы «Художественный шрифт» на занятиях с подростками // Современные проблемы дизайна, архитектуры и изобразительного искусства: материалы международной научно-практической конференции. – Магнитогорск: МГТУ, 2010. – С. 237–247.
15. Савельева О. П., Лыкова Е. С. Учебные пособия по изобразительному искусству для общеобразовательной школы: аналитический обзор // Вестник Оренбургского государственного педагогического университета. – 2015. – № 4. – С. 301–311.

16. Соколов М. В. Активизация творческой деятельности. Проблемы создания специальной среды // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2015. – № 4 (8). – С. 99–103.
17. Соколова М. С., Долинник К. А. Стилизация архитектурных образов в ювелирных украшениях // Современные тенденции развития изобразительного, декоративно-прикладного искусства и дизайна: сборник статей. – Магнитогорск: МГТУ, 2015. – С. 109–115.
18. Сокольникова Н. М. Использование визуальных знаков и цветов в современных школьных учебниках // Педагогический журнал Башкортостана. – 2010. – № 4. – С. 134–142.
19. Хворостов Д. А. О профессиональной подготовке художника – проектанта. Компьютер и «работа от руки» // Вестник Орловского государственного университета. Серия: Новые гуманитарные исследования. – 2011. – № 4 (18). – С. 120–123.
20. Хворостов Д. А. Условия формирования профессиональных компетенций студентов в процессе освоения проектных технологий // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: гуманитарные и социальные науки. – 2013. – № 2 (52). – С. 337–341.
21. Уайлд Ф. Италия. Иллюстрированный путеводитель. – М.: Астрель, 2007. – 720 с. – (Путеводители Дорлинг Киндерсли).
22. Чепурова О. Б. Социальный контекст дизайна (на примере Южноуральского региона) // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2014. – № 5 (166). – С. 25–30.
23. Шевченко В. Э. Визуальные коммуникации: тенденции форм и технологий передачи информации // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2015. – № 5 (360), Вып. 94. – С. 189–195.

УДК 378

ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ МАГНИТОГОРСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX И ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XXI ВЕКОВ

М. В. Соколов, М. С. Соколова (г. Новосибирск)

В статье излагается история и этапы становления художественной школы художественно-графического факультета Магнитогорского государственного университета. Авторы описывают опыт факультета по реализации непрерывного художественного образования в Уральском регионе, а также достижения факультета в выставочной деятельности и в области распространения авторских методик в подготовке художников и художников-педагогов.

Ключевые слова: художественно-графический факультет, история становления, научные школы.

THE HISTORY OF THE ART SCHOOL OF THE MAGNITOGORSK ART-GRAPHIC FACULTY OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY AND THE FIRST DECADES OF THE 21-ST CENTURY

M. V. Sokolov, M. S. Sokolova (Novosibirsk)

The article outlines the history and stages of formation of the school of art is art-graphic Faculty of the Magnitogorsk State University. The authors describe the experience of implementation of continuous education in the Ural region, as well as achieving faculty exhibition activity and in the dissemination of author's techniques in preparing artists and artists-teachers.

Keywords: art-graphic faculty, the history of formation, scientific schools.

Соколов Максим Владимирович – профессор, доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой декоративно-прикладного искусства института искусств, Новосибирский государственный педагогический университет, член СД России.

M. V. Sokolov – Novosibirsk State Pedagogical University

Соколова Марина Станиславовна – профессор, кандидат педагогических наук, профессор кафедры декоративно-прикладного искусства института искусств, Новосибирский государственный педагогический университет, член СД России.

M. S. Sokolova – Novosibirsk State Pedagogical University

В этом 2016 году на Урале, можно было бы праздновать 50 лет со дня основания художественно-графического факультета в Магнитогорском государственном университете. К сожалению, этот прекрасный вуз, оказавший огромное влияние на культурную жизнь Магнитогорска, Челябинской области, всего Южного Урала и Приуралья перестал существовать. Преобразования, происходившие в нашем высшем образовании в последние 6–8 лет, были направлены на сокращение количества институтов и университетов. Скажем прямо не всегда справедливо происходил процесс объединения вузов, и были разрушены прекрасные научные и методические школы художественного образования в различных регионах, Москве и Санкт-Петербурге. Еще предстоит осознать те потери, которые понесло образование России. Научные школы вузов складывались десятилетиями и в этой статье мы постараемся отдать дань уважения одной из десятка лучших школ художественного и художественно-педагогического образования России конца XX и начала XXI веков – Магнитогорского художественно-графического факультета.

Первый набор на вновь открывшуюся специальность учитель изобразительного искусства был осуществлен на базе факультета педагогики и методики начального обучения в 1966 году. Сохранились воспоминания старожилов, деканов факультета Юрия Ивановича Найды (декан 1969–1972), Николая Дмитриевича Шепелева (декан 1973–1979), Лидии Александровны Выходцевой (зав. отделением 1966–69, декан 1985–1987): «Среди привычно традиционных факультетов возник и заявил о себе новый художественно-графический факультет (ХГФ), с экзотическим профилем, удивительным и странным порядком. Все не как у людей! Огромные гипсовые фигуры, не обремененные одеждой (!), носатые гипсовые головы неведомых греков и римлян, немо взирающих на любопытных, скелеты и черепа...» [1; 3; 7; 8; 15].

В процессе организации и становления нового факультета было немало трудностей. Во-первых, чувствовалась острая нехватка подготовленных преподавателей. Во-вторых, институт не имел необходимой для данного факультета учебно-материальной базы. На тот момент в распоряжение нового факультета были предоставлены только две аудитории и несколько комнат в подвальном помещении. Потребность была во всем. Нужны были мольберты, муляжи, планшеты, подставки для натуры, кисти и краски, натурщики и оборудование для мастерских. Большую помощь оказала изостудия Магнитогорского металлургического комбината, которая снабжала на первых порах всем необходимым.

Факультет жил и развивался. В 1969 году у худграфа появился собственный деканат и декан Юрий Иванович Найда. С первых дней работы неоценимую помощь в преподавании специальных дисциплин изобразительного цикла оказали новоорожденному отделению художники города: Вениамин Иванович Захаров-Холм-

ский, Леонид Иванович Цехла, Светлана Вениаминовна Сипер. В значительной степени способствовали становлению методики преподавания дисциплин изобразительного цикла выпускники Нижнетагильского худграфа, приехавшие по распределению: Борис Григорьевич Гагарин, Леонид Игнатьевич Поскребышев, Александр Иванович Масленников, Виктор Григорьевич Волков, Виктор Александрович Портнов, Альбина Васильевна Портнова, Лидия Александровна Выходцева и выпускница Краснодарского худграфа Римма Акимовна Гильман.

В 1971 году состоялся первый выпуск учителей изобразительного искусства, черчения и труда, многие из которых работали на факультете преподавателями: Юрий Аркадьевич Карпов, Геннадий Петрович Плахов и др. В то время на факультете работали только две кафедры: изобразительного искусства, черчения и труда. Строился новый корпус института на правом берегу реки Урал. В строительстве и оформлении корпуса самое действенное участие принимали студенты и педагоги-художники. Отличительной чертой худграфов того времени было активное привлечение и студентов и преподавательского состава к оформительским работам. Именно поэтому, складывалась традиция подготовки на факультете в большей степени художников, чем педагогов. Открывающийся новый корпус приобретал лицо благодаря многочисленным стендам для деканатов и рекреаций, даже лозунги и типовые таблички на дверях были созданы руками студентов ХГФ. За один только 1977 год были выполнены огромные монументальные работы на фасаде института под руководством Александра Федоровича Аверина. В центральном вестибюле института были созданы: витраж, под руководством Александра Авдеева и монументальная роспись, под руководством Константина Прокопьевича Черепанова. Определенной вехой и признанием уровня художественно-оформительских интерьерных работ факультета стал тот факт, что в 1987 году была выполнена большая роспись в холе министерства Просвещения РСФСР на Чистых прудах в г. Москва.

Большое количество дисциплин и многопрофильность проводимых занятий, проблемы методического характера потребовали увеличения количества кафедр и более узкую их специализацию. В 1976 году кафедра изобразительного искусства была разделена на кафедры: живописи, рисунка и прикладного искусства. Этот год можно считать годом рождения двух кафедр. С первых дней существования кафедры рисунка в основу ее деятельности были положены принципы и методы русской реалистической школы рисунка, богатые традиции народного творчества. На этих принципиальных позициях коллектив кафедры строил свою работу в течение всего периода существования вплоть до 2014 года. Возглавил кафедру выпускник аспирантуры Московского государственного педагогического института, кандидат педагогических наук Ю. И. Найда [10].

Этим же годом отсчитывает свой срок рождения и кафедра живописи, которую в тот момент возглавил, кандидат педагогических наук Б. Г. Гагарин. Самое

пристальное внимание обеих кафедр в период становления было обращено на методическое обеспечение учебного процесса: разработку и создание наглядных и методических пособий по основным разделам программ. На факультете появились мастерская прикладного искусства под руководством Юрия Аркадьевича Карпова; класс скульптуры под руководством Геннадия Петровича Плахова; мастерская печатной графики под руководством Николая Николаевича Исаева и класс художественной обработки тканей под руководством Риммы Акимовны Гильман.

Богатые традиции декоративного прикладного искусства Урала и все возрастающий интерес к предметам прикладного цикла позволили выделить кафедру декоративно-прикладного искусства из состава кафедры рисунка в 1989 году. Руководила вновь образованной кафедрой кандидат педагогических наук, прошедшая школу НИИ художественного воспитания в Москве, Р. А. Гильман. В состав кафедры вошли пять преподавателей: Р. А. Гильман, Е. В. Гомжина, Г. В. Косарева, М. В. Соколов, М. С. Соколова и П. Э. Хрипунов. Новая кафедра сразу заявила о себе серией выставок работ студентов и творческих работ преподавателей, которые проходили не только в уральском регионе. Дипломные проекты и прикладные изделия кафедры были отмечены на Первой Всероссийской выставке «Художественные изделия и народные промыслы», проходившей в Санкт-Петербурге 1990 году и выставке творческих работ кафедры ДПИ Магнитогорского института «Традиции и фантазии», проходившей в выставочном зале академии художеств им. В. И. Сурикова в Москве 1993 году. Открываются мастерские по художественной обработке тканей (руководитель Р. А. Гильман); художественной обработке металла (руководитель М. В. Соколов); художественной керамике (руководитель Е. В. Гомжина); класс объемно-пространственной композиции (руководитель Н. Г. Гриневич). Чуть позже создаются: класс «Основ народной культуры» (руководитель Л. С. Васкевич); класс декоративной композиции (руководитель Г. М. Логвиненко); класс художественной росписи по дереву и металлу (руководитель М. С. Соколова). С 1993 года на кафедре ведется экспериментальная работа по подготовке специалиста учителя декоративно-прикладного искусства и народных промыслов. Принятый стандарт 052300 Декоративно-прикладное искусство (педагогический профиль) был достаточно гибок и давал возможность вести разнообразные предметы прикладного цикла с достаточно серьезной профессионально-художественной подготовкой [13; 14].

Все большую популярность приобретает дизайн-проектирование. Отвечая на социальный заказ, в 1992 году организуется кафедра художественного проектирования. Возглавил кафедру, выпускник Магнитогорского ХГФ Александр Григорьевич Куликов. В основу программы был положен комплекс проектных дисциплин: проектирование, маркетинг, эргономика, колористика и т.п., которые формировали у студентов не только художественно-проектные навыки, но и способность мыс-

лить как профессионалы-дизайнеры. В значительной степени усилили состав кафедры и помогли перевести ее работу на новый уровень выпускники Екатеринбургского архитектурного института Борис Владимирович Рычков, Вера Сергеевна Рычкова и выпускник Красноярского художественного института Эдуард Альбертович Медер. Огромную роль в становлении школы дизайна педагогического профиля сыграла и экспериментальная площадка в общеобразовательной школе № 63, которая стала Всероссийской экспериментальной площадкой с 1997 года. Руководителями площадки со стороны Магнитогорского худграфа были А. Г. Куликов, В. С. Рычкова, Н. С. Жданова и М. В. Соколов. Там впервые в отечественной дизайн-педагогике была реализована концепция дизайн-образования как интегративной дисциплины, пронизывающей ряд предметов общеобразовательного цикла. Автором концепции стала кандидат педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой методики преподавания изобразительного искусства и черчения Надежда Сергеевна Жданова. В дальнейшем эту работу продолжил доктор педагогических наук, профессор М. В. Соколов. Такой подход способствовал общекультурному развитию школьников и подготовке их к жизни в новом обществе, где дизайн играет преобладающую роль по отношению к другим видам искусства [5; 6].

Начиная с 1996 года, и до 2014 кафедрой рисунка руководил Рашид Асхатович Сафиулин, кандидат педагогических наук с 2005 года, член СХ России, живописец, заслуженный художник России. Он с 2007 года совмещал руководство кафедрой рисунка и Магнитогорским отделением Союза Художников России. Сафиулин Р. А. активно поддерживал творческие начинания преподавателей и студентов, тем самым приумножая ряды творческой интеллигенции области в лице членов творческих союзов.

В 1999 году Магнитогорский государственный институт был преобразован в Магнитогорский государственный университет. Это обстоятельство, высокий профессиональный уровень преподавательского состава, а также возросшая потребность области и Уральского региона в специалистах декоративно-прикладного искусства, и дизайнерах, позволили открыть на базе художественно-графического факультета, руководимого кандидатом философских наук Владимиром Михайловичем Белым, две новые специальности. На кафедрах художественного проектирования (заведующая В.С. Рычкова) и декоративного искусства (заведующая Р. А. Гильман): «Дизайнер среды» и «Художник декоративно-прикладного искусства». Огромную роль в подготовке документов и лицензировании этих направлений сыграли М. С. Соколова, В. С. Рычкова и Н. С. Жданова. Обе специальности прошли лицензирование в МВХПУ им. С. Г. Строганова и объединены в художественно-промышленное отделение, начальник отделения стала Марина Станиславовна Соколова [9].

В связи с тем, что большое значение и вес в работе художественно-графического факультета стали играть художественно-промышленные специальности (декоративно-прикладное искусство и дизайн), в 2000 году факультет был переименован в факультет изобразительного искусства и дизайна (ФИИД). Начиная с 2006 года, значительно возрастает количество выпускников художественно-промышленного профиля по отношению к выпускникам традиционного педагогического профиля художников-педагогов. Факультет начинает играть значительную роль в развитии декоративного искусства и художественных промыслов, а также средового и графического дизайна Уральского региона.

Выпускники факультета ФИИД работают на художественных предприятиях и дизайнерских фирмах городов Челябинска, Кургана, Орска, Оренбурга, Златоуста, Сибая, Троицка, Екатеринбурга, Москвы, Санкт-Петербурга, Ростова-на-Дону и др. Многие выпускники-Магнитогорцы стали главными дизайнерами и руководителями дизайнерских бюро. Выпускники направления декоративно-прикладного искусства стали главными художниками шести фирм по украшенному оружию в г. Златоусте (центр художественным промыслов связанных с декоративным искусством и украшенным оружием). Работы студентов и преподавателей кафедры декоративно-прикладного искусства (а с 2006 года кафедры художественного металла и керамики) выставлялись на Красной площади в г. Москве на выставке «Оружейное и ювелирное искусство на рубеже веков». Всего за 50 лет ХГФ-ФИИД достойно закончили более 3500 выпускников. Сейчас они работают по всей стране, от Дальнего Востока до Калининграда, а также в странах ближнего и дальнего зарубежья, помогая становлению образования в области искусства.

Огромный опыт художественного образования и авторские методики в подготовке художников и художников-педагогов находят отражение в учебниках преподавателей факультета ФИИД с грифом Министерства образования и науки Российской Федерации, изданных в Москве в период с 2002 по 2013 годы, распространенных и признанных во всей России. Первым стал учебник «Художественная роспись по дереву» профессора кафедра ДПИ М. С. Соколовой. За ним последовали учебники для высших учебных заведений «Художественная обработка металла. Азы филигрانی» автор профессор М. В. Соколов, «Художественная роспись тканей» автор профессор Р. А. Гильман, «Перспектива» и «Обучение основам дизайна. Конспекты уроков» автор профессор Н. С. Жданова, «Методика организации уроков коллективного творчества: планы и сценарии уроков изобразительного искусства» автор В. И. Колякина, «Декоративная композиция» автор доцент Г. М. Логвиненко, «Декоративно-прикладное искусство» авторы М. В. Соколов, М. С. Соколова.

В 2006 году кафедра ДПИ была разделена на две кафедры. Кафедру дизайна костюма и художественного текстиля возглавила доктор педагогических наук, про-

фессор Р. А. Гильман, а кафедру художественного металла и керамики доктор педагогических наук, профессор, член Союза Дизайнеров России М. В. Соколов [4]. Кафедрой художественного металла была развернута широкая выставочная, научная деятельность и налажена связь с художественными предприятиями региона: Сысертским и Южно-Уральским фарфоровыми заводами, фирмами декоративно-прикладного искусства «МАОК», «АИР», «Практика», «ЛиК», «Арт-грани», «Формула». Стали поступать заявки на сотрудничество с кузнечными фирмами г. Шадринска Курганской области, Златоуста, Челябинска и Орска.

В связи с переходом на двухуровневую систему образования на факультете были открыты направления бакалавриата художественно-педагогического и художественно-промышленного профилей. В 2010 году впервые на Южном Урале было открыто направление подготовки магистратуры педагогического профиля «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство», руководитель М. В. Соколов. В 2012 году лицензированы магистратуры профессионально художественного профиля: «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», профиль Художественный металл, руководитель М. С. Соколова и «Дизайн», профиль «Интерьер и оборудование», руководитель Н. С. Жданова. Мощный коллектив профессоров и доцентов ФИИД кристаллизовали все накопленное факультетом в своих научных работах и исследованиях своих магистрантов.

Совершенного отдельного рассмотрения заслуживает опыт организации пунктов дистанционной подготовки. Они вели свою деятельность в городе Челябинске (2 пункта), г. Златоусте Челябинской области, г. Кургане, г. Сибирской Республики Башкортостан, г. Оренбурге (2 пункта), г. Орске. Эти пункты осуществляли не только образовательную функцию, но и благодаря им ФИИД вел активную просветительскую и выставочную работу в области изобразительного, декоративно-прикладного искусств и дизайна.

В 1996 году, на базе Магнитогорской детской картинной галереи, с подачи В. М. Белого и для научно-методического сотрудничества в области художественного образования, был создан региональный центр развития художественного образования (РЦРХО). Где директором был декан Владимир Михайлович Белый, а научным руководителем с 1996 года Валентина Ивановна Колякина, а с 2004 года и по 2014 год Оксана Петровна Савельева. Заслугой этого центра стало более тесное общение педагогов изобразительного искусства города и преподавателей факультета. На базе РЦРХО проводились курсы повышения квалификации педагогов, конференции, где учителя делились опытом своих методических наработок и достижениями своих учеников [2; 11; 12].

Огромную роль в жизни факультета сыграл «вечный декан» – Владимир Михайлович Белый. Он был деканом с разными перерывами 16 лет (1987–1989, 1995–2000, 2003–2009, 2011–2013). В каждый из этих периодов факультет оказался

способен на резкий скачок в своем развитии. В 1989 разделяется кафедра рисунка и прикладного искусства и образуется быстро набирающая силу и значение не только для факультета, но и вуза кафедра декоративно-прикладного искусства. В конце 1990-х годов факультет первым в вузе открывает пункты дистанционной подготовки в Оренбурге, лицензирует художественно-промышленные специальности «ДПИ» и «Дизайн», готовятся докторские диссертации и успешно защищаются: в 2001 году в Магнитогорске Р. А. Гильман, в 2003 году в Москве М. В. Соколов.

В 2004 открывается специализация «Графический дизайн», в 2008, 2009 открываются пункты дистанционной подготовки в Орске, Златоусте, Челябинске. В период с 2010 по 2013 развивается сеть научных школ и магистратур «Интерьер и оборудование», «Изобразительного и декоративно-прикладного искусства» (педагогический профиль) и «Декоративно-прикладного искусства и народных промыслов». В 2011 году факультет успешно проходит аккредитацию по художественно-промышленным направлениям бакалавриата и специалитета.

Своим успехам факультет, в первую очередь, обязан уровню квалификации педагогического состава 77 преподавателей. На период 2014 года при последнем декане Н. С. Ждановой (до момента слияния с Магнитогорским техническим университетом и упразднением факультета как такового) на факультете работали 24 члена Союза Художников России, 10 членов Союза Дизайнеров России, 23 кандидата педагогических наук и два доктора педагогических наук. Факультет размещался в двух зданиях (часть аудиторий в главном корпусе и отдельный корпус кафедры живописи), имел специализированные мастерские по печатной графике, художественным тканям, металлу, росписи, художественной обработке дерева, кожи, ювелирную, кузнечную, эмальерную и керамическую мастерские, класс народной культуры, а также музей декоративно-прикладного искусства. Учебный процесс имел солидную поддержку оборудованными аудиториями: классы живописи, рисунка и черчения, мастерские и учебные кабинеты.

Факультет мог гордиться своими выпускниками. На международной выставке в Монголии Россия была представлена блюдом в технике златоустовской гравюры выпускницы А. Обертас. В 2006 году Д. Вальтер с коллекцией «ЕстествеННо!» на Международной Ассамблее моды завоевала «Гран-при». В 2009 году по итогам Всероссийского конкурса А. Лоскутова награждена медалью «За лучшую научную студенческую работу» по направлению «дизайн». В том же 2009 году дипломная работа К. Головиной «Книга сказаний» на Всероссийском конкурсе выпускных работ по направлению художественный металл получила 1 место. А живописная работа А. Буганина «Праздник совиных перьев» в Париже в 2002 году была признана как наиболее полно отражающая мировые тенденции в живописи XX века!

Подводя итог, хотелось бы подчеркнуть, что в истории становления профессиональной подготовки на ХГФ – ФИИД педагога-художника, художника декоративно-прикладного искусства и дизайнеров в Магнитогорском государственном университете отразилась, как в капле, история становления всех художественно-графических факультетов России. Худграфы появились из идей художников-производственников, предлагавших оставить свои мастерские и идти на фабрики, заводы, чтобы творить новую индустриальную эстетически осознанную реальность. Художественно-графические факультеты стали попыткой синтеза искусств и производства в первобытном его значении в противовес современному дизайну. Этот всеохватывающий подход и определил эволюцию факультетов от подготовки учителей изобразительного искусства к подготовке художников для промышленности (дизайнеров и художников декоративного искусства). Художественно-графические факультеты всегда отвечали на социальный заказ общества, на подготовку педагогической и художественной интеллигенции и для Уральского региона, и для всей нашей России.

Список литературы

1. *Белый В. М.* Дорога в 45 лет // Магнитогорский рабочий. от 8 ноября 2011 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.mr-info.ru/3035-doroga-v-45-let.html> (дата обращения 03.10.2016).
2. *Белый В. М., Савельева О. П.* Решение проблем непрерывности художественного образования в регионе на основе взаимодействия учреждений // Совершенствование художественного образования в современных условиях / отв. ред. Н. Н. Ерофеева, О. П. Савельева. – Магнитогорск: МаГУ, 2009. – С. 23–28.
3. *Гагарин Б. Г.* Худграф продолжается // Педагог. – 1986. – № 42–43. – С. 4.
4. *Гильман Р. А., Ячменева В. В.* Становление специальности «Дизайн костюма» на кафедре дизайна костюма и художественного текстиля // Современные тенденции развития изобразительного, декоративно-прикладного искусства и дизайна: периодический научный журнал / отв. ред. М. С. Соколова, М. В. Соколов. – 2011. – Вып. 8. – С. 107–112.
5. *Жданова Н. С.* История становления региональной школы дизайна в городе Магнитогорске // Дизайн. Пространство. Архитектура: материалы Международной научно-практической конференции (22 декабря 2015) / Уфим. гос. нефт. технич. универ.; под общ. ред. д. физ-мат. н., профессора Р. Н. Бахтизина. – Уфа: Изд-во УГНТУ, 2016. – С. 418–428.
6. *Жданова Н. С.* Роль Магнитогорского художественно-графического факультета в художественном образовании и художественной практике Южного Урала // Великая степь и Евразийские ценности: художественное образование и эстетическое воспитание: материалы Международной научно-практической конференции (10 ноября 2016). – Астана: изд-во Казахского агротехнического университета, 2016.

7. *Люди, дела, традиции: энциклопедия МаГУ (1932–2012)* / Научно-исследовательская словарная лаборатория МаГУ; отв. ред. С. Г. Шулежкова и др. – 3-е изд., перераб. и доп. – Магнитогорск: МаГУ, 2012. – 546 с.
8. *Магнитогорский педагогический. Страницы истории. Часть 1 и 2* / под ред. Т. В. Кружилиной. – Магнитогорск: МГПИ, 1992.
9. *Медер Э. А. Кафедра дизайна ФИИД МаГУ: 19 лет развития* // Современные тенденции развития изобразительного, декоративно-прикладного искусства и дизайна: периодический научный журнал / отв. ред. М. С. Соколова, М. В. Соколов. – 2011. – Вып. 8. – С. 81–89.
10. *Найда Ю. И. Это было недавно, это было давно* // Педагог. – 1986. – №42-43. – С. 3.
11. *Савельева О. П. Вопросы профессиональной подготовки специалиста в системе непрерывного художественного образования г. Магнитогорска* // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Методика обучения изобразительному и декоративному искусству. – 2007. – № 2. – С. 41–47.
12. *Савельева О. П. Региональная культура как основа системы художественного образования* // Современные тенденции развития изобразительного, декоративно-прикладного искусства и дизайна: периодический научный журнал / отв. ред. М. С. Соколова, М. В. Соколов. – 2011. – Вып. 8. – С. 314–320.
13. *Соколова М. С. Вехи становления специальности декоративно-прикладное искусство в Магнитогорском государственном университете* / Современные тенденции развития изобразительного, декоративно-прикладного искусства и дизайна: периодический научный журнал / отв. ред. М. С. Соколова, М. В. Соколов. – 2011. – Вып. 8. – С. 53–64.
14. *Соколова М. С. Особенности моделей подготовки мастера и художника декоративно-прикладного искусства* // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Методика обучения изобразительному и декоративному искусству. – 2007. – № 2. – С. 36–40.
15. *Худграф – юбилар* // Магнитогорский металл от 24 ноября 2011 [Электронный ресурс]. – URL: <http://magnitogorsk.bezformat.ru/listnews/hudgraf-yubilyar/1579483/> (дата обращения 03.10.2016).

РАЗДЕЛ 2.
ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА ДИЗАЙНЕРА,
ХУДОЖНИКА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА
В ВЫСШЕЙ ШКОЛЕ

PART 2.
TRAINING DESIGNER AND PAINTER OF DECORATIVE
AND APPLIED ARTS IN HIGH SCHOOL

УДК [378.016:74]+37.017.92

ОСОБЕННОСТИ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ УМЕНИЙ СТУДЕНТОВ
В СФЕРЕ ДИЗАЙНА

С. Н. Белова, Б. В. Самсонов (г. Чебоксары)

В статье рассматриваются особенности исследовательских умений студентов в процессе подготовки педагогов-дизайнеров в педагогическом вузе на основе изучения традиционного народного костюма. Авторы рассматривают этот вопрос на примере изучения чувашского народного костюма. Выявлено влияние традиционного народного костюма как этнокультурного и педагогического феномена, его образовательно-воспитательного потенциала на формирование у будущих педагогов-дизайнеров исследовательских умений.

Ключевые слова: умения, исследовательские умения, традиционный народный костюм, этнокультурный феномен, чувашский костюм.

Белова Светлана Николаевна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры дизайна и методики профессионального обучения факультета художественного и музыкального образования, Чувашский государственный педагогический университет им. И.Я. Яковлева.

S. N. Belova – Chuvash State Pedagogical University

Самсонов Борис Васильевич - кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой дизайна и методики профессионального обучения факультета художественного и музыкального образования, Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева.

B. V. Samsonov – Chuvash State Pedagogical University

FEATURES OF THE RESEARCH SKILLS OF STUDENTS IN THE FIELD OF DESIGN

S. N. Belova, B. V. Samsonov (Cheboksary)

The article deals with the research skills of students in the process of preparation of design teachers in pedagogical high school on the basis of study of a traditional folk costume. The authors examine this question on the example of the Chuvash national costume. The influence of traditional folk costume as an ethno-cultural and pedagogical phenomenon, its educational potential of the formation of future design teachers research skills.

Keywords: skills, research skills, traditional folk costume, ethno-cultural phenomenon, the Chuvash costume.

В научной литературе существует множество различных подходов к пониманию сущности исследовательских умений, однако разнообразие векторов исследования данных умений (уровневые и возрастные образовательные характеристики, профессиональная специфика и др.) указывает на необходимость уточнения понятия «исследовательские умения будущих педагогов-дизайнеров». Многообразие подходов к определению понятия «исследовательская деятельность» обуславливает необходимость их анализа и установления наиболее точного определения данного явления.

Деятельность, как форма связи субъекта с окружающим миром, включает два взаимодополняющих процесса: активное преобразование мира субъектом и изменение самого субъекта за счет «впитывания» в себя все более широкой части предметного мира [9; 14; 23]. В целях определения сущности исследовательской деятельности мы проанализировали ряд определений. В частности, В. В. Краевский рассматривает исследовательскую деятельность как особую форму «процесса познания, такое систематическое и целенаправленное изучение объектов, в котором используются средства и методы наук, и которое завершается формированием знаний об изучаемых объектах» [11]. В ходе изучения научно-педагогической литературы были выявлены следующие признаки исследовательской деятельности: процесс овладения технологией творчества [11]; поиск решения творческой, исследовательской задачи, прохождение в процессе исследования его основных этапов: постановка проблемы, изучение теории вопроса, подбор методов исследования и практическое овладение ими, сбор своего материала, анализ и обобщение, формулирование своих выводов [1]; форма организации работы, связанная с решением творческой, исследовательской задачи и предполагающая наличие основных этапов научного исследования [7; 19]; процесс формирования исследовательских знаний и умений, вид познавательной деятельности, направленный на развитие и саморазвитие студента [24].

Сущность понятия «умение» учеными раскрывается как освоенный субъектом способ выполнения действия, обеспечиваемый совокупностью приобретенных

знаний [22]; сложное устойчивое образование, сплав системы знаний и навыков, психическое свойство личности, внутренняя возможность наиболее успешного выполнения деятельности [14]; система интеллектуальных, практических знаний, умений и навыков, необходимых для проведения исследования [20]; идентичное (синонимичное) понятию «прием», т. е. способ действия [3]; мастерство, способность использовать имеющиеся сведения для достижения своих целей, способность методично работать [21]; отдельные действия, усвоенные человеком, выполняемые сознательно [6; 15].

Исходя из ФГОС ВПО по направлению подготовки 44.03.04 Профессиональное обучение (по отраслям) профиль подготовки «Декоративно-прикладное искусство и дизайн», в контексте нашего исследования в качестве особо актуальных выделяются общекультурные и профессиональные компетенции, которыми должен обладать выпускник вуза – бакалавр: владение процессом творчества (поиск идей, рефлексия, моделирование) – ОК-28, владение системой эвристических методов и приемов – ОК-29, готовность к применению технологий формирования креативных способностей – ПК-14, которые позволят будущему педагогу-дизайнеру быть конкурентоспособным специалистом, нацеленным на максимальную профессиональную самореализацию в творческо-исследовательских проектах.

На основе вышеизложенного, мы сформулировали следующее определение исследовательских умений в контексте нашего исследования: исследовательские умения будущих педагогов-дизайнеров, формируемые на основе изучения традиционного народного костюма, представляют собой совокупность систематизированных умений личности, позволяющих осуществлять целеполагание, формулирование исследовательской проблемы и построение гипотезы в ходе учебно-познавательной деятельности; сбор, обработку информации (этнографической, исторической, искусствоведческой), анализ и ее интерпретацию для разработки творческо-исследовательских проектов по проблеме аутентичности и стилизации народного костюма.

В ходе исследования было выявлено, что существует множество подходов к систематизации исследовательских умений. Мы разработали классификацию, в основу которой была положена логика исследовательской деятельности. Все исследовательские умения нами были объединены в группы.

Первая группа – диагностические умения (определять актуальность и формулировать проблему исследования; выявлять степень изученности исследуемого вопроса в науке).

Вторая группа – проектировочные умения (формулировать цель и задачи исследования; выдвигать гипотезы; определять объект и предмет исследования; выбирать адекватные методы исследования; планировать исследовательскую деятельность; анализировать этнографическую литературу, выявлять особенное и общее

в костюме этнических групп чувашей; использовать историко-культурные традиции в создании изделий декоративно-прикладного искусства; проектировать изделия и авторские коллекции на основе владения приемами гармонизации аутентичности и стилизации костюма, определять критерии, методы контроля и оценки результата).

Третья группа – организационные умения (создавать необходимые условия для осуществления исследовательской деятельности; организовывать исследование; обосновывать и реализовывать идеи в художественные образы; применять адекватные методы исследования; отслеживать и фиксировать процесс исследования, его промежуточные результаты).

Четвертая группа – оценочные умения (оценивать результаты исследования, определять их значимость; интерпретировать результаты исследования, делать выводы; оформлять результаты исследования в виде доклада, публикации; готовить и осуществлять презентации, графическое оформление планшетного ряда народного костюма с его аннотированным текстовым изложением; представлять костюм, коллекцию костюмов в художественном оформлении; представлять результаты исследования на конференциях, конкурсах и т.п.).

Сформированность исследовательских умений у будущих педагогов-дизайнеров на основе изучения традиционного народного костюма определяют следующие критерии и показатели: мотивационно-потребностный (интерес к изучению народного костюма, истории его развития; умение анализировать этнографическую литературу, выявлять особенное и общее в костюме этнических групп чувашей; рассматривать традиционный костюм сквозь призму аутентичности и современности; потребность осуществления анализа его особенностей и символического значения элементов; потребность в моделировании костюмов на основе стилизации народного костюма); когнитивный (знание логики, процедур и методов организации и проведения исследования, а также представления результатов; умение при проектировании авторских коллекций использовать знания колористических и композиционных особенностей костюма этнических групп чувашей; знание способов моделирования костюма на основе стилизации народного костюма); деятельностно-практический (владение навыками применения знаний при воплощении замысла в материале, умение в целом организовывать свою исследовательскую деятельность; умение готовить и осуществлять презентации, графическое оформление планшетного ряда народного костюма с его аннотированным текстовым изложением, представление костюма, коллекции в художественном оформлении). Уровнями, позволяющими определить сформированность исследовательских умений, нами выделены низкий, средний, высокий.

В ходе нашего исследования был рассмотрен традиционный народный костюм как этнокультурный и педагогический феномен, его образовательно-воспитательный потенциал в формировании исследовательских умений у будущих педагогов-дизайнеров в условиях вуза. Как этнокультурный феномен, традиционный народный костюм представляет собой художественный комплекс декоративно-прикладного искусства, в котором отражены древнейшие слои культурной памяти народа (духовной, материальной, художественной), его история, символика, этноэстетические представления, выработанные многими веками жизнедеятельности этноса. Как педагогический феномен, традиционный народный костюм, являясь предметом изучения, обладает неисчерпаемым образовательно-воспитательным потенциалом, который заключается в том, что в процессе изучения народного костюма, его особенностей, у обучающихся – будущих педагогов-дизайнеров, появляется возможность, более того, необходимость в приобретении умений анализировать этнографическую литературу, выявлять особенное и общее в костюме этнических групп чувашей, рассматривать традиционный костюм сквозь призму аутентичности и современности, использовать знания колористических и композиционных особенностей костюма, в частности, этнических групп чувашей при проектировании авторских коллекций, разрабатывать презентации, графическое оформление планшетного ряда народного костюма с его аннотированным текстовым изложением, представлять костюм, коллекцию в художественном оформлении. Отмечая воспитательный потенциал народного костюма, необходимо выделить направленность на развитие ассоциативного мышления, понимание непреходящей ценности народной художественной культуры, все то, что вызывает чувство прекрасного, гордости и любви к своему народу.

Приобщение студентов – будущих педагогов-дизайнеров к народному декоративно-прикладному искусству (в частности, традиционному чувашскому костюму) в системе образования, его эффективное влияние на развитие творческих способностей у обучающихся, во многом зависят от реализации педагогических условий, созданных в рамках образовательного процесса.

В процессе исследования было необходимо раскрыть понятие «потенциал». В педагогической науке потенциал рассматривается как совокупность наличных ресурсов, возможностей в какой-либо деятельности [16; 27]. Отсюда, в контексте нашего исследования потенциал традиционного народного костюма в формировании исследовательских умений у будущих педагогов-дизайнеров рассматривается как совокупность возможностей, имеющихся в народном костюме, которые могут быть использованы в процессе обучения для достижения целей формирования исследовательских умений студентов.

Художественно-эстетические традиции декоративно-прикладного искусства как система этнических ценностей, представлений, творчества народа, передаваемые из поколения в поколение, воссоздаются в творческой, преобразовательной, поисковой и исследовательской деятельности студентов, что обуславливает их использование в формировании у будущих педагогов-дизайнеров исследовательских умений на основе изучения традиционного народного костюма. Использование образовательно-воспитательного потенциала чувашского народного костюма в развитии исследовательских умений у студентов в вузе выступает необходимым условием формирования умений творчески решать художественно-педагогические задачи в реализации этнокультурного компонента, что определяет его профессиональную готовность к педагогической и дизайнерской деятельности. В раскрытии основных положений мы исходим из реальных возможностей этнокультурного потенциала чувашского народного костюма.

Закономерно, что традиционный народный костюм, в частности чувашский народный костюм, является предметом исследования ученых многих наук: этнографии [2; 5; 8; 25], искусствознания [12; 28], истории [10; 17; 18], этнопедагогики [4; 13]. Изучение историко-культурных истоков чувашского народного костюма позволяет будущим педагогам-дизайнерам приобретать знания об этнокультурных параллелях и особенностях (колористических, композиционных и др.) народного костюма при проектировании авторских коллекций, формировать умения разрабатывать презентации, графическое оформление планшетного ряда народного костюма, представлять костюм, коллекцию с аннотированным текстовым изложением.

Таким образом, исследовательские умения будущих педагогов-дизайнеров, формируемые на основе изучения традиционного народного костюма, представляют собой совокупность систематизированных умений личности, позволяющих осуществлять целеполагание, формулирование исследовательской проблемы и построение гипотезы в ходе учебно-познавательной деятельности; сбор, обработку информации (этнографической, исторической, искусствоведческой), анализ и ее интерпретацию для разработки творческо-исследовательских проектов по проблеме аутентичности и стилизации народного костюма.

Список литературы

1. *Анисимов П. Ф.* Формирование региональных систем среднего профессионального образования. – Казань: ИСПО РАО, 1999. – 141 с.
2. *Белова С. Н.* Традиционный народный костюм как средство формирования исследовательских умений у будущих педагогов-дизайнеров. – Чебоксары: Чуваш. гос. пед. ун-т, 2015. – 205 с.
3. *Богоявленский Д. Н., Менчинская П. А.* Психология усвоения знаний в школе. – М.: Изд-во АПН РСФСР, 1959. – 347 с.
4. *Волков Г. Н.* Этнопедагогика. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1974. – 376 с.

5. *Гаген-Торн Н.* Женская одежда народов Поволжья. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1960. – 227 с.
6. *Гальперин П. Я.* Психология как объективная наука: избр. психол. тр. – М.: Изд-во МПСИ, 2008. – 480 с.
7. *Гирфанова Е. Ю., Осипов П. Н.* Стимулирование исследовательской деятельности студентов. – Казань: Школа, 2006. – 156 с.
8. *Денисов П. В.* Этнокультурные параллели дунайских болгар и чувашей. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1969. – 176 с.
9. *Каган М. С.* Философия культуры: становление и развитие. – М.: Лань, 1998. – 434 с.
10. *Каховский В. Ф.* Материальная и духовная культура чувашского народа. – Чебоксары: Чувашское книжное издательство, 2003. – С. 394–447.
11. *Краевский В. В.* Проблемы научного обоснования обучения: методол. анализ. – М.: Педагогика, 1977. – 264 с.
12. *Крюкова Т., Хван М., Гумилев Л.* Китайские письмена в чувашской вышивке // Сов. Чувашия. – 1996. – 1 фев. – С. 3.
13. *Кузнецова Л. В.* Воспитательные возможности художественной культуры чувашского народа. – Чебоксары: ЧГПУ, 1999. – 232 с.
14. *Леонтьев А. Н.* Проблема деятельности в психологии. – М.: ПЕР СЭ ; Логос, 2007. – 855 с.
15. *Лернер И. Я.* Процесс обучения и его закономерности. – М.: Знание, 1980. – 147 с.
16. *Луточкин А. Н.* Эмоциональные потенциалы коллектива. – М.: Педагогика, 1988. – 125 с.
17. *Никольский Н. В.* Собрание сочинений. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2009. – Т. 4. – 317 с.
18. *Николаев В. В., Иванов-Орков Г. Н., Иванов В. П.* Чувашский костюм от древности до современности. – М.: Фонд историко-культурологических исследований им. К. В. Иванова, 2002. – 400 с.
19. *Осипов П. Н.* Стимулирование самовоспитания учащихся. – Казань: Кар-пол, 1997. – 216 с.
20. *Поволяева М. Н.* Развитие научного знания в содержании школьного и дополнительного образования детей // Внешкольник. – 2004. – № 3. – С. 13–14.
21. *Пойа Д.* Как решать задачу: пособие [для учителей]. – М.: Гос. учеб.-пед. изд-во М-ва просвещения РСФСР, 1961. – 207 с.
22. *Психология: словарь* / под ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. – М.: Политиздат, 1990. – 494 с.
23. *Рубинштейн С. Л.* Человек и мир. – М.: Наука, 1997. – 191 с.
24. *Самсонов Б. В.* Подготовка будущих учителей технических дисциплин к профессионально-творческой деятельности: дис. ... канд. пед. наук. – Чебоксары, 2005. – 211 с.
25. *Сбоев В. А.* Чуваша в бытовом, историческом и религиозных. – М.: Типография С. Орлова, 1865. – 190 с.

26. *Сердобинцев В. Я.* Научная работа студентов – одно из важных условий формирования мировоззрения и профессиональной подготовки. – Саратов: изд-во СГПИ, 1972. – С. 92–102.
27. *Сокольников Ю. П.* Комплексный подход и воспитание личности в коллективе // Советская педагогика. – 1977. – № 4. – С. 28–32.
28. *Трофимов А. А.* Древний язык чувашского орнамента. – Чебоксары: НИИ ЯЛИЭ, 1993. – 52 с.

УДК 348+316.7+004.9

СОЦИАЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И КООПЕРАЦИЯ В УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Л. Г. Дирксен, А. М. Кучерявенко, Л. В. Ракитянская (г. Новосибирск)

В статье рассматривается путь к усвоению знаний, позволяющий осмысливать современную жизнь. Авторы выявляют современные проблемы формирования личности. Ставятся вопросы и определяются пути к их решению. Определены цели и задачи современного художественного образования с точки зрения трех его заказчиков. Исследуется перемещение педагогического внимания к индивидуальности обучаемого, целям и задачам ее развития. Рассмотрены использование метода проектов для развития личностного творческого начала студентов и опыт конкретного взаимодействия с Новосибирской областной юношеской библиотекой и создания с ней двойных корпоративных проектов. Авторы делают вывод, что решение общественных и учебных задач одновременно, использование полученных художественных навыков для решения социальных проблем должно привести к изменению самомотивации студентов.

Ключевые слова: художественное образование, кооперация учреждений образования и культуры, проекты, отсутствие самостоятельности у студентов, социальная психология в проектной деятельности.

SOCIAL TECHNOLOGY AND COOPERATION IN LEARNING ACTIVITIES

L. G. Dirxen, A. M. Kucheryavenko, L. V. Rakityanskaya (Novosibirsk)

The article discusses the way to mastering the knowledge that allows to conceptualize modern life. The authors reveal the contemporary problems of identity formation. The article raises questions and identifies ways of solving them. Goals and objectives of modern art education are determined from the viewpoint of three main customers. The article assesses moving of pedagogical attention to the individual learner, aims and objectives of its development. Using the project method for the development of creative personality of students and experience

Дирксен Людмила Георгиевна – кандидат педагогических наук, доцент, педагог, детская художественная школа №3 «Снегири», город Новосибирск.

L. G. Dirxen – Novosibirsk State Pedagogical University

Кучерявенко Александр Михайлович – профессор кафедры рисунка, живописи и художественного образования института искусств, Новосибирский государственный педагогический университет, член СХ России.

A. M. Kucheryavenko – Novosibirsk State Pedagogical University

Ракитянская Лариса Владимировна – специалист по связям с общественностью, Новосибирская юношеская областная библиотека.

L. V. Rakityanskaya – Novosibirskaya oblast youth library

specific interaction with the Novosibirsk Regional Youth Library and creation of her double-enterprise projects are described. The authors conclude that the solution of social and educational tasks simultaneously, the use of the received artistic skills to solve social problems should lead to a change in students' self-motivation.

Keywords: art education, cooperation of educational and cultural institutions, projects, the lack students' independence, social psychology in the project activities.

Искусство – в некотором смысле способ осмысления современности. Образование – это, прежде всего, система знаний. Применяя это к художественному образованию, получим следующее определение: художественное образование – это система знаний, позволяющая осмысливать современную жизнь – видеть и чувствовать, наблюдать и анализировать, творить и показывать свою позицию к современной жизни. Отсюда, несмотря на то, что социально-нравственное становление молодого специалиста многогранно, одна из граней – это утверждение его творческого потенциала, способностей, как элементов культуры. «Одна из главных задач эстетического и экологического воспитания – научить человека относиться к миру истинно по-человечески. Гуманизм – высшая цель эстетики» [3].

Цели образования, как писал М. Хайдеггер [5] формируются заказчиками и потребителями образовательных услуг. Это – государство, общество и личность. История показывает, что в России приоритеты государства и общества всегда были важнее интересов личности. Пусть даже необходимость образования в первую очередь проистекает из сущности человека, осознавшего неизбежность изменений вокруг себя, и является формой самоутверждения самого человека – долгие годы в нашей стране она полностью зависела от задач государства. Наверное, во многом именно благодаря этой исторической особенности России, сегодня стал настолько популярен метод проектов. Предложенный американским философом и педагогом в Дж. Дьюи в 20-е годы XX столетия в США, он родился из главной идеи американского образования о приоритетности интересов личности в процессе обучения перед интересами общества и государства. Распространившись по всему миру, сегодня его можно смело назвать модным и для России. Собственно, именно приоритетность личности в процессе обучения методом проектов, когда-то не дала ему возможности выжить в России. Разработанный педагогом С. Т. Шацким еще в 1905 году в России [1], он был достаточно широко распространен в дореволюционной и постреволюционной педагогике России вплоть до 1931 года в СССР, пока не был запрещен государством.

Прагматическая направленность на результат, который нужно получить при решении той или иной конкретной задачи, развитие умений по самостоятельному поиску информации и развития профессиональных навыков, которые в дальнейшем можно применять уже при решении следующих задач – на самом деле вкладывает

в руки преподавателя творческих специальностей воистину почти волшебные инструменты саморазвития и самообразования. Вооруженные ими будущие творцы и художники могут гораздо более уверенно и подготовлено отвечать на такие, уже общественно значимые, напряженные и зачастую взаимоисключающие вопросы как «что должен делать здесь художник?» и «что должен сделать здесь я?». Вопросы, которые рано или поздно встанут перед каждым творцом. Ради решения поставленных вопросов, собственно говоря, вообще когда-то родилось институционально художественное образование. Ведь на самом деле только среди людей, в обществе и государстве, данные вопросы имеют не просто смысл, но еще ведут за собой конкретное вещественное воплощение в реальных творческих продуктах. Выбатывая привычки организации знаний, критического мышления и конструирования реального решения и физического объекта, – метод проектов одновременно помогает развиваться самостоятельному творчеству студентов. В конечном счете – приводя не только к умению обучаемой личности легко адаптироваться к переменам в быстро изменяющемся постиндустриальном обществе, но одновременно превращаясь в дополнительный фактор воздействия на жизнь самого этого общества. Будет ли это воздействие со знаком плюс или минус? А вот это зависит уже не только от личности и ее индивидуальных выборов, а еще и сформированных вокруг нее и ясно выраженных задач, требований и возможностей социума. Без этого энергия молодости может выбрать русло для своего проявления не самые приемлемые и адекватные. Поэтому так важно использовать социальные технологии и кооперацию в учебной деятельности первокурсника.

Кооперация – это особая форма организации труда, при которой, например: школьники, студенты, художники, сотрудники библиотеки совместно участвуют в одном и том процессе труда, в нашем случае – это конкурс «Нескучная классика».

Кооперация в современном обществе сегодня получает все большее развитие. А само сотрудничество признается одним из значимых, потому что в данном случае главным фактором, позволяющим объединяться к социальному действию, выступает человеческое доверие. Именно эта гуманистическая составляющая все больше становится двигателем и отличительной чертой постиндустриального общества. В нем творческое отношение к труду, уважение к личностям и партнерам, самооценку культуры, свободы и иным от имеющейся у данной личности способам осмысления, отношения и работы в мире – признается чрезвычайно важным. Отметим также, что социальные технологии помогают подойти студентам первокурсникам к реализации сущности дизайна. Так как «дизайн – это процесс преодоления разрыва между технической цивилизацией и духовной культурой, а дизайнерское проектирование, – это сотворение, которое идет не только от того, что желает потребитель, но и от мировоззрения создателя проекта, его ценностей» [4]. Поэтому,

чем шире опыт взаимодействий личности, чем больше накоплено ею реализованных (общих или индивидуальных) проектов по решению проблем социума, которые одновременно с пользой индивидуальной (в виде хорошей оценки за учебное задание) приносят удовлетворение социальное (пользы для людей, вроде бы непосредственно не знакомых и не влияющих непосредственно на его жизнь). Тем смелее и решительнее в будущем будет такой студент действовать в окружающей его жизни и собственном творчестве.

Первокурсники института искусств НГПУ осмысление современной жизни представили в виде рисованных историй в картинках – комиксах, сочетая черты литературы и изобразительного искусства. Например, Золотарева Полина, (113 группа ИИ НГПУ) в своем комиксе подняла такую проблему, как излишнее запугивание детей экзаменами. «Когда я думала, что мне нарисовать – пишет в эссе Полина, я углубилась в воспоминания о том, как я сдавала ЕГЭ. И обнаружила, что о самих экзаменах у меня не осталось, ровным счетом, никаких воспоминаний. Зато очень хорошо мне запомнилось, как меня запугивали этими тремя буквами: ЕГЭ». По сути, этот экзамен не отличается от обычного тестирования в школе, отмечает Полина, но учителя панически боятся его, и перекладывают свой страх на плечи детей: и как итог, они, находясь в паническом страхе, просто не способны справиться с давлением, напряжением. «Я смогла отстраниться от запугивания экзаменами, потому что я знала, что в этом не может быть ничего такого страшного. В мой адрес постоянно сыпались неприятные слова от учителей. Они считали, что если я не буду бояться с остальными, если не буду каждую свою свободную минуту уделять прорабатыванию тестов, которые мне были вовсе не нужны, потому что я и так неплохо знала эти предметы, то я сдам еще хуже, чем те, кто панически боялись. Да, меня очень задевали подобные атаки, но это было не так страшно, как если бы меня продолжили запугивать. Я сконцентрировалась на том, что мне было действительно нужно, плюс успевала готовиться к творческим дисциплинам. Да, легкий мондраж перед экзаменами это хорошо, но не панически-истерический страх».

В своем комиксе первокурсница пыталась призвать учеников не замыкаться в собственных страхах, не слушать злые языки, которые в один голос твердят, что ЕГЭ – это страшно. Главное самому быть уверенным в своих силах, адекватно и рационально оценивать свои способности. И главное, прислушиваться к своему мнению, и к мнению близких людей, а не идти на поводу у страхов, не быть ведомым паникой и чужим мнением – вот основная мысль, которую Полине удалось раскрыть в своем комиксе.

Используя социальные технологии, как методы воздействий, применяемых для решения назревшей социальной проблемы, кооперация Института искусств НГПУ и юношеской библиотеки г. Новосибирска дает возможность не просто рас-

сказывать о пользе метода проектов, но и позволяет говорить о необходимости расширения и более широкого внедрения подобных проектов в социальное взаимодействие. Прежде всего, исходя из задачи воспитания в учащихся – потребности самостоятельного творчества и социального взаимодействия, – человек, лишь взаимодействуя с другими людьми, может удовлетворить большинство своих потребностей и интересов, реализовать свои ценностные позиции.

К сожалению, о безынициативности и неумении современной молодежи ставить перед собой цели говорилось еще недавно, вот конкретный пример: в рамках Второй межрегиональной выставки-конкурса «Красный проспект» (2014 год), которая проводилась совместно с Новосибирским отделением Союза художников России, Новосибирским Художественным музеем и Новосибирской областной юношеской библиотекой 12 сентября в конференц-зале библиотеки была организована площадка кафедры искусствоведения «Связь и взаимодействие разных художественных поколений». Докладчиками и участниками на ней были искусствоведы и художники, приехавшие из разных сибирских городов, а также, добившиеся широкого признания художники и искусствоведы Новосибирска. Приятным сюрпризом этого дня для организаторов стало большое количество учащейся молодежи из художественных учреждений. Завершить мероприятие должна была дискуссионная площадка на тему «Молодежное изобразительное искусство: проблемы связей поколений и перспектив развития». Но, сколько бы ведущие дискуссионной площадки не рассказывали о проектах, адресованных молодежи, и не просили задавать вопросы и поднимать руки – зал в ответ безмолвствовал. Так и осталось непонятным: то ли так страшно вслух признаться в своих высоких притязаниях; то ли так стыдно себя художником назвать в присутствии уже состоявшихся и маститых? Но грустно в любом случае. Потому что искусство и творчество в первую очередь подразумевает смелость.

Социальные проекты направлены не только на организацию дискуссионной площадки, творческой молодежной выставки, но и на компетентную оценку авторитетного жюри, в лице заслуженных художников РФ – это дает оценку творческой деятельности, как студентов, так и их преподавателей. В арт-фестивале «Нескучная Классика» (2014 год) студент института искусств НГПУ Владимир Федоров (преподаватель В. В. Бушков) за серию плакатов, выполненных в жанре комиксов на тему «Герои среди нас» – стал победителем. В графическом проекте студента была затронута проблема самых низкооплачиваемых, но так необходимых нашему обществу профессий: учитель, врач, пожарник, милиционер, дворник. Автором графически представлены жизненные сюжеты, где в определенной экстремальной ситуации проявляется героизм людей обозначенных профессий. В этом году юношеская библиотека и Институт искусств НГПУ организовали еще два совместных проекта.

Первый направлен на популяризацию и продвижение книг, чтения и самой библиотеки в среде молодежи – так как определена проблема «не чтения» в России. Смысл и ценность чтения для многих молодых людей сегодня кажется далеко небесспорными. И хотя это никак не отменяет ценности самого чтения и книг, но, к сожалению, серьезно влияет на популярность книг и чтения, уже заметно влияя как на общество в целом, так и на развитие отдельного человека, в частности. В рамках проекта студентам предлагали продумать и разработать самостоятельно на эту тему молодежные дизайнерские и художественные решения, привлекающие внимание как формой исполнения (плакат, комикс, карикатура, любой графический или живописный проект), так и его содержанием.

Второй проект предполагалось создавать в актуальных для молодежи формах – комикс, плакат, карикатура, он имеет сразу несколько целей. Первая из них возлагает надежды на изменение студенческих установок к учебе: отношение к посещению занятий; безразличное и нетворческое, лишь бы отделаться, выполнение учебных заданий; страх высказывания собственного мнения и т.д. Данный проект целиком и полностью базируется на разработках социальной психологии. Согласно им, изменение и усиления личной позиции можно добиться, несколькими способами: подвергнуться мягкой атаке со стороны своих убеждений; сделать свою позицию главной, оспаривая убеждения других и потому развивая контраргументацию – но всегда делая это гласно и доступно для обсуждения другими. Причем, как выяснено в широкомасштабных исследованиях и экспериментах инокуляции (прививки от чужих убеждений), не имеет значения даже то, насколько сам говорящий считает данную позицию верной. В процессе коммуникации он всегда невольно склоняется к тому, что вынужден высказывать, что такова его точка зрения. Именно этот психологический фактор воздействия было решено взять за основу при реализации данных совместных проектов. «Преподаватель, как вдохновитель к действию, знает, что студент имеет собственное Я, главное предоставление возможности этому Я проявляться, здесь самоактуализация выступает как процесс актуализации своих возможностей» [2]. Никаких ограничений для участников в ходе реализации проекта не подразумевалось. Актуальны лишь собственные проекты, согласно заданной концепции.

Пиневиц Полина (113 гр. ИИ НГПУ) заняла 3 место в конкурсе «Нескучная классика». В комиксе, первокурсница представила двух братьев, условия их жизни одинаковы, но различны хобби (компьютер и книги), вокруг которых наматываются события. Полина отмечает, что сама порой не может понять, что приносит больше удовольствия, так как от игры выпускается накопленный пар, а книга привлекает умные мысли. Сначала студентка хотела расположить героев так: читающий – слева, играющий – справа, но под конец поменяла их, поскольку зритель интуитивно определяет правое – как правильное, левое – ложное, да и заключающий

эпизод комикса у нее читающий мальчик – а это более позитивный финал. В своем эссе Полина рассказывает о семейной проблеме, что ее семилетний племянник – раб компьютера. Однажды с ним оставили маленького ребенка, все, что он должен был делать – это если маленькая девочка-младенец проснется – сообщить старшим, которые находились в другой комнате. И когда бедное дитя в истошном вое плакало на всю квартиру, мальчишке задали вопрос: «Почему не позвал взрослых? Почему сам не успокоил ребенка?» на что племянник просто продолжил «резать» в компьютер. Вот так отрывается от реальности новое поколение. Чтобы комикс носил «неморализаторскую» функцию, первокурсница подала рисунки в легком стиле и зарифмовала текст. Сначала во всей истории не было никаких мыслей героев, но ведь комикс предполагает хотя бы минимальное их количество, отмечает Полина, поэтому решено было пустить мимолетные размышления главных и второстепенных персонажей.

Коммуникацию через знаки Пиневиц П. делает ненавязчиво, так, на первой странице в нижнем левом углу нарочно сделала узор на шали бабушки более ярким, чем остальные фоновые элементы, чтобы показать, что книги влияют на общее культурно-нравственное развитие людей, а этот не читающий мальчик не уступил свое место пожилой женщине.

Студентка делает вывод, что в целом, работа оказалась непростой, но чрезвычайно захватывающей. Библиотека, организовавшая конкурс будто бы свыше говорила: «Полина! Хватит тратить молодость на виртуальную реальность – занимайся полезными вещами – это не менее интересно!»

А мы, взрослые, отмечаем, что кооперация учреждений обогащает опыт в учебной деятельности, повышает творческую составляющую и самостоятельность студентов. Таким образом, решение общественных и учебных задач одновременно, использование полученных художественных навыков для решения социальных проблем должно привести к изменению самой мотивации студентов, увеличению интереса к обучению творческим дисциплинам и самостоятельному получению знаний.

Список литературы

1. *Вызов познанию: стратегии развития науки в современном мире* / ред. Н. К. Удумян; РАН, Ин-т истории естествознания и техники, Ин-т философии, Ин-т человека. – М.: Наука, 2004. – 475 с.
2. *Дирксен Л. Г.* Актуальные проблемы профессионального образования // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2011. – № 10. – С. 104–107.
3. *Дирксен Л. Г.* Ноосферное развитие дизайн образования // Фундаментальные исследования. – 2008. – № 10. – С. 46–48.

4. *Дирксен Л. Г.* Философские аспекты интеграции природосообразности и культурологического подхода в деятельности студентов дизайнеров. // *Философия образования*. – 2015. – № 6 (63). – С. 186.
5. *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления / сост., пер. с нем. и комм. В. В. Бибихина. – М.: Республика, 1993. – 447 с.

УДК 378.016:74

ЗНАЧЕНИЕ ИЗУЧЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «ИСТОРИЯ ИСКУССТВА И ДИЗАЙНА» В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ ДИЗАЙНЕРОВ

Л. А. Дорошук (г. Шадринск)

В статье рассматриваются вопросы становления и развития конкурентоспособных дизайнеров посредством изучения курса «История искусства и дизайна». Выявлена значимость курса, позволяющего улучшить профессиональные, социально-значимые и личностные качества студентов, обучающихся на художественном отделении высшего образовательного учреждения.

Ключевые слова: история искусства и дизайна, промышленная революция, профессиональная подготовка, творчество, проектирование.

SIGNIFICANCE OF STUDY OF DISCIPLINE «HISTORY OF ART AND DESIGN» IN TRAINING DESIGNERS

L. A. Doroshuk (Shadrinsk)

This article discusses the competitive designers establishment and development issues through the study of the course «History of art and design». Revealed the importance of the course, allowing to improve the professional, social and meaningful and personal quality of students in the art department of a higher educational institution.

Keywords: history of Art and Design, the industrial revolution, training, creativity, design.

В соответствии с принципом историзма, для того чтобы в настоящем понять какое-то явление, необходимо погрузиться в его историю. Дизайн рассматривается в тесной связи с историей искусства, художественным творчеством. Иногда он понимается как новый стиль, иногда как новая сфера применения формы искусства, иногда как приложение современного искусства в сфере промышленного производства [3].

Дорошук Лариса Анатольевна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры изобразительного искусства и дизайна, факультета технологии и предпринимательства, Шадринский государственный педагогический университет.

L. A. Doroshuk – Shadrinsk State Pedagogical University

При всем многообразии мнений на историю и природу дизайна, совершенно очевидно, что его история связана с изменением предметного мира человека, историей развития науки и техники. Для предметов современного дизайна, которые имеют глубокие исторические корни, закономерны элементы стилизации, «ретро-формы». Поэтому в стилизации закономерно погружаться именно до стиля того исторического периода, когда впервые возникли те или иные изменения в окружающем человека предметном мире. В таком случае этот тип объектов дизайна делает обоснованным изучение истории дизайна с древнейших времен, так как любой этап развития материальной культуры может считаться его предысторией. Одни объекты дизайна существуют в тесном взаимодействии с архитектурой, другие возникли в результате индустриализации. Отличительная черта таких объектов – возникновение совершенно новых функций, основанных на работе машинной техники. Чересчур короткие исторические корни или даже их полное отсутствие не дают права допускать даже какой-либо намек на стилистические исторические формы, если речь идет о хорошем вкусе и хорошей дизайнерской работе [1].

История дизайна берет свое начало в эпоху развития промышленной революции, в эпоху, когда возникли все необходимые условия для зарождения и развития новой сферы художественного формообразования индустриальных изделий. В начале и середине XIX века возникло противоречие между достаточно скромными возможностями машины и теми требованиями эстетики и эргономики которые уже выработало человечество в процессе исторического развития.

Если в 1940-50-х годах дизайн ассоциировался с функциональностью изделий и забота об удобстве и рациональности стояла на первом месте, то постепенно дизайн стал подчиняться моде. К концу 60-х годов XX века почти все ведущие производители поняли значение и роль красиво сделанных товаров для получения максимальной прибыли от продаж. Необходимость доказывать преимущества дизайна отпала. В структуре корпораций появились дизайнерские бюро и отделы, каждый товар проходил дизайнерскую проработку. В это же время стайлинг все больше вытесняет функциональный дизайн, форма изделия может произвольно задаваться дизайнером-стилистом вне четкой зависимости от функции и назначения. Таким образом, настало время синтеза потребностей рынка и покупателя, при котором эстетическое качество предмета должно отвечать его назначению и вытекать из него. Кроме того, дизайн призван содействовать вращению нужного предмета в рамки повседневной жизни, на которую, в свою очередь, сам предмет оказывает существенное влияние [3].

В настоящее время дизайн становится главной составляющей повседневной и культурной жизни. Амплитуда деятельности дизайна чрезвычайно широка – от трехмерных объектов и средового дизайна до систем графических коммуникаций и интегрированных систем информационных технологий. Дизайн, определяемый

в большинстве случаев как концептуальная и проектная деятельность, может рассматриваться как инструмент для улучшения качества жизни.

Истории и осознанию места промышленного дизайна на Западе посвящено достаточное количество исследований. Вопросы истории дизайна освещены в работах и отечественных представителей. Знание школ западного дизайна и отечественных достижений расширяет рамки профессиональных представлений в образовательной области образования будущих дизайнеров. Без знаний основ истории искусства и дизайна практически невозможна активизация креативного мышления и грамотного проектирования [2].

В настоящее время термин «дизайн» стал необычайно популярен. С развитием массового производства и дизайна все больше осознается тот факт, что мы живем в «спроектированном» мире и почти все предметное окружение человека – результат проектной деятельности. Любое проектирование должно быть дизайнерским, отличающимся креативностью, неординарным подходом, оптимальным и эргономичным решением, полученным эстетическим результатом [2].

На основе накопленных теоретических знаний будущий дизайнер должен уметь ориентироваться в явлениях классического и современного искусства и дизайна, художественной культуры, а также разбираться в сложностях современной художественной ситуации, опознавать эпоху, стиль; использовать в практической прикладной деятельности достижения мирового искусства разных времен и народов; анализировать произведения дизайна; использовать современные технологии в решении практических задач; грамотно пользоваться профессиональной терминологией.

При изучении дисциплины «История искусства и дизайна» решаются следующие основные профессиональные задачи: дать основные ориентиры в будущей профессиональной деятельности; обеспечить выпускнику возможность проявить полученные базовые знания, умения и навыки; создать базу и способствовать мотивации выпускника к самосовершенствованию и самообразованию.

Данная работа не является новым исследованием по этим вопросам, она лишь в сжатой форме освещает то, что уже было добыто другими авторами и не претендует на полное и подробное освещение вопроса [2].

Список литературы

1. *Дорошук Л. А.* Программа государственной итоговой аттестации: методические рекомендации для студентов художественно-графического факультета, специальность 070601.65 «Дизайн». – Шадринск: изд-во ШГПИ, 2014. – 43 с.
2. *История дизайна, науки и техники.* Конспект лекций по специальности 05.24.00 специализации «Дизайн среды» [Электронный ресурс] // Владивосток: издательство ВГУЭС, 2007. – URL: <http://www.vvsu.ru/files/02F161FC-A8B0-4274-916A-AAF97F9E0A31.pdf> (дата обращения 08.09.2016)
3. *Рунге В. Ф.* История дизайна, науки и техники. Кн. 2: учеб. пособие. – М.: Архитектура-С, 2006. – 432 с.

УДК 75.01:378

РАЗВИТИЕ ЛИЧНОСТНЫХ ЧУВСТВ К ЦВЕТУ У СТУДЕНТОВ ТВОРЧЕСКИХ ВУЗОВ В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ ЖИВОПИСНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

А. И. Иконников (г. Хабаровск)

Статья посвящена исследованию проблем развития творческих способностей у студентов вузов. Автор дает краткую характеристику современного состояния процесса создания художественной композиции, выявляет проблемы и предлагает пути их устранения. Изменения в создании художественных произведений во многом стимулированы достижениями современных технологий. Автор считает, что при создании композиции студент должен быть ориентирован не столько на поиск решений, сколько на постановку проблем, создание загадок, тайны, множественность творческих инноваций.

Ключевые слова: восприятие, виртуальность, цвет, хаос, взаимодействие сил.

DEVELOPMENT OF PERSONAL FEELINGS TO COLOR IN STUDENTS OF CREATIVE HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS IN THE COURSE OF CREATION OF A WORK OF PAINTING

A. I. Ikonnikov (Khabarovsk)

The article is devoted to the problems of developing creative capacity of University students. The author gives a brief description of the current status of the process of creating artistic compositions, identify problems and suggests ways to address them. Changes in creating works of art in many respects stimulated the achievements of modern technology. The author believes that when creating a composition student must focus not so much on finding solutions, but rather on staging problems, creation of mysteries, mystery, multiplicity of creative innovation.

Keywords: perception, virtuality, color, chaos, interaction of forces.

Традиционный образ культуры связан, прежде всего, с идеями исторической и органической целостности, представлениями о традициях и научении. Новый образ культуры все более ассоциируется с космическими и экологическими идеями, с эстетическими идеями единства человечества и его судьбы. Планетарные категории выдвигаются на первый план так же, как и эстетические. Особенность современной культуры – это, прежде всего формирование нового типа культурного

Иконников Александр Иванович – доктор педагогических наук, профессор кафедры изобразительного искусства факультета искусств, рекламы и дизайна, Дальневосточный государственный гуманитарный университет, член СХ России.

A. I. Ikonnikov – Pacific National University

ного взаимодействия, включающего постепенный отказ от упрощенных рациональных схем решения культурных проблем, возрастание веса понимающей рефлексии.

В настоящее время художник-педагог должен обладать не только необходимым арсеналом знаний, позволяющих магистранту передавать натуру, писать с натуры красками пейзажи, строить сюжетные композиции, он также должен знать действие общих природных законов. Попытки не только ощутить себя частью Мироздания, но и найти наиболее точный пластический эквивалент ощущения пространства в его бесконечности, как известно, побудили художников начала XX века использовать в своем творчестве опыт психологии человеческого восприятия. Например, свойство эмоционального воздействия цвета, опыты с цветовым спектром, исследования формообразующих качеств цвета, что дало им возможность достичь блестящего синтеза науки и искусства. Современные художники соединяют в своих живописных произведениях холодный расчет и полную свободу фантазии, создают принципиально новые формы творческого постижения мира.

Эдгар Морен считает, что «нам нужно понять антропосоциологическую сферу не только в ее нередуцируемой специфичности, не только в ее биологическом измерении, но и в ее физическом и космическом измерении. Тогда Природа воссоединяется с жизнью и вновь ее обретет. Природа с большой буквы – это не только физика, хаос и космос вместе. Природа – это то, что связывает, соединяет, сочленяет, вынуждает глубинным образом коммуницировать антропологическое с биологическим и с физическим. Природа Природы заключена в нашей природе. Само наше отклонение по отношению к Природе воодушевлено Природой Природы» [8, с. 446]. Примером может служить оригинальная теория «расширенного смотрения» М.В. Матюшина, в основе которой лежало изучение пространства и принципов взаимодействия цвета и среды. Художник последовательно разрушал стереотипы видения, старался изменить условия восприятия так, чтобы выйти хоть на мгновение из привычных образов, «из плена готовых реальных представлений. Теория М. В. Матюшина стала способом познания мира, отражением цельного и гармоничного мироощущения.

На рубеже 70–80 годов XX века многие представители естественных наук подошли к осознанию того обстоятельства, что большинство явлений окружающего мира не поддаются статистическому учету и прогнозированию изменений. Многие ученые пришли к выводу, что даже Солнечная система функционирует хаотически. Например, Дж. Уиздом. Другой французский физик-теоретик Д. Рюэлль констатировал, что «хаос вошел в моду». Д. Баландые утверждает, что порядок скрывается в беспорядке [6, с.218]. В исследовательском и творческом плане это означает, что в настоящее время изучение движения и его колебаний важнее изучение структур и постоянных величин. Важнейшей проблемой сейчас становится вопрос о том, как из хаоса может возникнуть какая-либо организация.

Ж. Делез и Ф. Гваттари, вместе и по отдельности разрабатывали проблематику номадизма как вечного неупорядоченного движения. К «хаотической» терминологии Ф. Гваттари пришел, обратившись к проблеме систем, а если быть более точным, к открытым системам. Подобную позицию занимал и И. Р. Пригожин: «Физика элементарных частиц... должна порвать с физикой траекторий строго определенных объектов, став физикой взаимодействия между процессами, единый характер которых куда менее очевиден» [6, с. 222]. Данной проблемой занимались и такие личности «ренессансного» склада, как К. Малевич, П. Филонов, В. Татлин, М. В. Матюшин, П. Мансуров, Ротко, Поллок, Келли и другие. Универсализм знаний, широта интересов способствовали сложению неповторимого стиля их произведений, лежащих в русле общего движения культуры к синтезу искусств, философии и науки.

Если традиционное моделирование, в том числе и классическое искусство, вычленяет фрагмент реальности и поддерживает его статус-кво, не признавая возможности существования чего-то выходящего за рамки модели, то предлагаемое Ф. Гваттари метамоделирование должно представить свободу тем «виртуальностям», что присущи системе. Открытость к «виртуальностям» и делает гваттарианские диаграммы столь сложными и неравновесными. Признание систем открытыми равносильно признанию того факта, что Вселенная неравновесна, а значит, сингулярности имеют большое значение, нежели универсальные законы.

И. Р. Пригожин и И. Стенгерс писали: «Мы полагаем, что модели, построенные на основе понятия «порядок через флуктуации (колебания, случайные отклонения от средних значений наблюдаемых физических величин, характеризующих систему из большого числа частиц), помогут нам справиться с подобными вопросами, а при определенных обстоятельствах будут способствовать более точной формулировке сложного взаимодействия между индивидуальным и коллективным аспектами поведения» [10, с. 269]. Так, например, П. Филонов, как и К. Малевич, считали, что художественная форма не является производной от действительности, а существует самостоятельно. Художник-творец изобретает форму каждым касанием кистью холста. Анализ и интуиция, главнейшие инструменты художника, позволяют ему проникнуть в глубинные законы природы и внутренние законы творчества [7, с. 209].

А. Эндингтон утверждал, что для описания поведения элементарных частиц недостаточно знания о функционировании системы как целого. Ф. Гваттари высказывается о порядке, возникающем из хаоса. «Мир сновидений, мир безумия, семиотика детства и семиотика так называемых первобытных обществ не содержит ничего недифференцируемого. Напротив, эти миры предполагают весьма тщательно проработанные операции сборки, синтаксиса и типов семиотизации» [6, с. 224]. Хотя функционирование столь неопределенной области, как бессознательное, не

подчиняется никаким строгим законам, нельзя сказать, что ему не присуща организация или система.

Ф. Гваттари утверждает, что хаос неуловим, он всегда ускользает от дискурсивности. Вместе с тем, хаос представляет собой неисчерпаемый резерв возможностей. Ускользание от дискурсивности есть следствие виртуальной гипер-сложности дискурсивности хаоса. Благодаря этому он способен генерировать дискурсивные инстанции. Ф. Гваттари подчеркивает, что не следует путать хаос с катастрофой, которая представляет собой «коллапс энонсиативности». Между дискурсивностью и порождающими дискурсивность гипер-комплексами происходит непрерывное взаимное обращение. Например, при рассматривании абстрактной картины зритель создает в своем сознании все новые и новые образы. Одни образы уходят и их заменяют новые миражи.

«...Для хаоса, пишет Ж. Делез и Ф. Гваттари, – характерно не столько отсутствие определенностей, сколько бесконечная скорость их возникновения и исчезновения» [4, с. 57]. Таким образом, переход от одной определенности к другой здесь невозможен, поскольку одна из них исчезает, едва наметившись, а другая возникает уже исчезающей. Хаос – это «пустота, но не небытие, а виртуальность, содержащая в себе все возможные частицы и принимающая все возможные формы, которые, едва возникнув тут же и исчезают без консистенции и референции, без последствий» [5, с. 150]. Но еще важнее то, что этот процесс не изолирован от мира событийности: «От виртуальностей мы нисходим к актуальным состояниям вещей, от состояний вещей мы восходим к виртуальностям, но ни те, ни другие невозможно изолировать» [4, с. 204].

«Хаос не существует, – говорил, Ж. Делез, – это абстракция, ведь он неотделим от сита, благодаря которому из него нечто выходит (скорее нечто, чем ничто)». Это сито бесконечно производит серии целого и частей, которые представляются нам хаотическими лишь потому, что мы неспособны проследить за ними. Хаос Ж. Делеза бесформен, но не недифференцирован пишет А. Тоскано. Он дифференцируется линиями, которые Ж. Делез называет «хаотидными», оказываясь местом динамического становления с бесконечными скоростями. Определяющая черта хаоса – это не отсутствие порядка, а бесконечная скорость, с которой в нём рассеивается всякая едва наметившаяся форма. Если это и можно назвать пустотой, то это никоим образом не небытие, но виртуальность. Пересекая хаос, план имманентности, «трансцендентное поле» служит ситом, удерживающим движение мысли и концепты [4, с. 150].

От нормальности, утверждает Ф. Гваттари, один шаг до хаоса; субъективность всегда далека от равновесия. Сумасшествие во всей его странности и безвозвратной инаковости всегда присутствует в нашей повседневности. Головокружи-

тельный хаос, столь ярко выражающийся в детском мышлении, и в творческом художественном акте, при возникновении реальности, предшествующей всякой дискурсивности, когда «слова и краски» клокочут в горле поэта, художника, но еще не проливаются словами и смыслами [6, с. 226].

Ж. Делез различает два вида научных понятий. Во-первых, это точные понятия, применяемые в уравнениях; их смысл состоит в их точности, а пользоваться ими можно лишь как метафорами. Во-вторых, понятия фундаментально не точные и в то же время чрезвычайно строгие: их строгость не является непосредственно научной, а сообщается им в тот момент, когда обращающийся к ним ученый становится философом или художником [7, с. 396]. Согласно Ж. Делезу, понятие – это не то, что люди держат в уме, но способ бытия... а именно, бытие интенсивной множественности [7, с. 397]. Например, в процессе создания творческой композиции художники используют метод различия для утверждения цвета. Бытие зарождается в различие – утверждают философы и художники. Так, еще в свое время Художники Возрождения, например, Тициан, применяли закопченные стеклышки, для создания интенсивных полей – черного и белого, а П. Чистяков предлагал прищуривать глаза для определения правильного тона. Создавая консистенции цвета и тона художники сталкивали теплые и холодные цвета. Они доводили концентрацию цвета в своих работах до «ярости и с любовью» соединяли цветовые планы. Примером могут быть работы А. Матисса, А. Дерена, П. Пикассо и другие.

Трансцендентный эмпиризм Ж. Делеза опирается на Бергсонову интуицию. Так А. Бергсон заявляет, что при изучении состояний сознания необходимо выстроить ряд интенсивностей, не накладывающихся друг на друга, уподобляя интенсивность величине. Это вызывает необходимость пересмотреть понятие числа. Обычно, говорит А. Бергсон, число определяют как совокупность единиц, т. е. как синтез единого и множественного. Число, представляемое посредством простой интуиции разума, представляет собой единство, однако «это единство есть единство суммы», поскольку охватывает множественность частей, которые можно рассматривать в отдельности [2, с. 82]. С другой стороны, само число есть единица, поскольку представляет собой синтез составляющих его единиц. «Таким образом, по видимому, существует два рода единиц: законченные единицы, образующие число путем сложения с самими собой, и временные единицы, обозначающие единство числа, которое, будучи множественностью в себе, заимствует свой характер единства у простого акта, посредством которого наш разум его воспринимает» [2, с. 84].

Идея числа, по А. Бергсону, неизбежно предполагает созерцание в пространстве, так что, приписывая длительности какую-либо однородность, мы сразу вводим в нее понятие пространства. Жизнь сознания предстает нам в двух аспектах, в зависимости от того, воспринимаем мы ее непосредственно или преломленной

в пространстве. Сами по себе глубинные состояния сознания не имеют ничего общего с количеством, но являются чистым качеством, сливаясь между собой. Например, К. Малевич писал: «Живопись есть сконструирование цвета в общую массу, которая является живописной массой. Живопись есть проявление чувств к цвету и выражение через конструирования последнего своего контакта с цветным явлением» [3, с. 234]. Объектом исследования М. В. Матюшина в картине «Движение в пространстве» становится цвет и процессы цветового зрения человека в различных условиях. В концепции «расширенного смотрения» он сформулировал в декларации «Не искусство, а жизнь». Художник исследовал взаимодействия цвета и среды на моделях разных цветов: красных, оранжевых, желтых, желто-зеленых, голубых, синих, фиолетовых. М. В. Матюшин подразделял цвета на: главный, действующий цвет, цвет, зависимый от среды и сцепляющий их средний цвет. Цвет в его работах является подвижным, зависимым от соседних цветов, от силы освещения, от масштабов цветовых полей.

По мнению А. Бергсона, длительность внутри нас представляет собой качественную множественность, ни в чем не сходную с числом. Интуиция однородного пространства есть первый шаг к социальной жизни, к созданию художественного произведения. Мы живем в обществе и пользуемся языком благодаря тому, что постигаем внеположенность вещей нашему сознанию и однородность их среды. Однако чем полнее осуществляется условия социальной жизни, тем сильнее «поток, выносящий изнутри наружу наши переживания, которые тем самым мало-помалу превращаются в вещи» [2, с. 109]. В этом смысле Ж. Делез говорит о «материальных потоках». А. Бергсон в «Материи и памяти» добавляет: «...Между двумя последовательными словесными образами всегда есть интервал, который не может быть заполнен никакими конкретными представлениями. Эти образы всегда будут по сути дела вещами...» [1, с. 238].

«Реальность материи, – пишет А. Бергсон в «Материи и памяти», – состоит в совокупности ее элементов и всякого рода их действий» [1, с. 180]. Ж. Делез отстаивает ту же мысль: реальность – не какая-то «сущность», кажущаяся в феноменах. Она состоит во взаимодействии сил и событийности. В этом отношении реальность виртуальна. По-видимому, в связи с этим стоит обратить внимание на высказывания Рабиндраната Тагора: «...докапываться до корня вещей, так как он не может вступить в личное соотношение с самими вещами. Грамматик оставляет все поэтическое в стороне и, не стесняясь, докапывается до корней слов, так как он ищет не гениальности, но закона. Когда закон им найден, он в состоянии преподавать людям искусство изготавливать слова. ...Превратите дерево в обрубок, оно сможет дать Вам тепло, но никогда не принесет живых цветов и плодов» [11, с. 189].

А. Бергсон подчеркивает: если наивный реализм видит в однородном пространстве реальную среду с размещенными в ней вещами, то кантовский реализм

усматривает в нем среду идеальную, где координируется множественность ощущений. Однако и первый, и второй воспринимает эту среду как данную изначально в качестве условия существования, что в ней содержится. «Таким образом, неясность реализма, так же, как и неясность идеализма, происходит от того, что они ориентируют наше сознательное восприятие и условие нашего сознательного восприятия на чистое познание, а не на действия» [1, с. 305]. Такое очищение от всего материального и предметного не могло бы произойти без Мира К. Малевича «как беспредметности и мира покоя». Можно проследить, как в «разложении всякого организма, всякого органического», сопровождающем по Н. А. Бердяеву, конец Ренессанса, возникли произведения, имеющие целью выявить корни видимого мира, ритма вселенной, восстановить потерянное онтологическое ядро. Это произошло в супрематизме К. Малевича, и в творчестве П. Филонова, В. Татлина, М. В. Матюшина, П. Мансурова. Художник П. Мансуров резюмировал свою живописную поэтику в двух ключевых оборотах: «живописная формула» и «просто формула». Найти «формулу» – это найти закон движения всего «тварного мира» и развернуть его в живописном действии [8, с. 39].

А. Бергсон утверждает: «...Если предположить протяженную непрерывность и, в самой этой непрерывности, центр реального действия, ограниченный нашим телом, эта деятельность будет как бы освещать все те части материи, которые она в данный момент осваивает. Те же потребности, та же способность действовать, которые выделили наше тело из материи, проведут границы между различными телами в окружающей нас среде. Все будет происходить так, как если бы мы позволяли пройти через фильтр реальному действию внешних вещей, чтобы остановить и задержать их виртуальное действие: это виртуальное действие вещей на наше тело и нашего тела на вещи и есть наше восприятие как таковое. Но так как возбуждения, получаемые нашим телом от окружающих тел, непрерывно вызывают в его субстанции зарождающие реакции, и так как, таким образом, эти внутренние движения мозговой субстанции, в какой бы момент мы ее ни взяли, намечают наше возможное действие на вещи, состояние нашего мозга в точности соответствует восприятию. Это состояние – не причина, не следствие и никоим образом не дубликат восприятия: оно просто продолжение его, так как восприятие – это наше виртуальное действие, а состояние мозга – начавшееся действие» [1, с. 305–306].

Так, например, в связи с этим нам интересен опыт Павла Мансурова. Чтобы решить свою «живописную формулу» он выбирает для своих композиций особый формат досок – необычный и оригинальный. Удлиненные вертикальные формы, как отверстия-щели в средневековой архитектуре, являют прорыв в мир-свет, открывающийся нашему созерцанию со всеми красочными и ритмическими оттенками. П. Мансуров сумел создать в кажущейся узости вещественную невесомость

и пространственную бесконечность. Мир проступает для нас между видимым и невидимым. Из всего того, что человек может себе представить, остаются лишь световые, цветовые, линейные следы. Художник объяснял неизменную вертикальность своих картин тем, что направленная таким образом композиция нас возвышает, зовет вверх, сообщает динамизм [7, с. 38].

Другим примером решения данной проблемы может служить композиция К. Малевича «Супрематическое построение цвета». Она представляет собой динамическое сопряжение окрашенных геометрических фигур плоскости, квадрата и креста. Пересекающие друг друга, существующие в гармонии или в напряженном противостоянии, они являются «буквами» универсального языка изображенного Малевичем супрематизма. Составляющие композицию картины конструкции изображены парящими в белом пространстве фона, олицетворяющего, по мысли художника, бесконечность Вселенной. В картине нет верха и низа, нет даже намека на повествовательность. Художник создает в картине иную реальность, некую «вещь в себе», существование которой ограничено рамками холста. И в этом его мире пространство и время играют новую роль, выдвигаясь на первый план в образной структуре произведения. К. Малевич находит им пластический синоним в нескончаемой динамике взаимосвязей.

В современных живописных работах сущностное отношение более не является отношением материи-формы. Нет его более и в непрерывном развитии формы и непрерывной вариации материи. Оно предстает в современных работах художников как прямое отношение «материал-силы». Материал – это как раз молекуляризированная материя, и он, соответственно, должен «добраться» до этих сил, которые могут быть лишь силами Космоса. Больше нет материи, которая находила бы в форме соответствующий ей принцип умопостигаемости. Современный век – век космического. Пауль Клее объявил себя анти-Фаустом: «что касается зверей и всех других созданий, то я их не люблю земной сердечностью, земные вещи интересуют меня меньше, чем вещи космические». Композиция, «сборка» больше не противостоит силам хаоса, а открывается силам Космоса. Теперь речь идет о выработке материала, нагруженного захваченными силами иного порядка – визуальный материал должен захватывать невидимые силы. Передавать видимое, говорил Клее, а не передавать или воспроизводить конкретно увиденное [4, с. 57]. Материи выражения уступают место «материалу захвата». Силы, которые надо захватить – это уже не силы земли, которые конституируют великую выразительную Форму. Теперь это силы энергетического, неформального и не материального Космоса. Так, художник Жан-Франсуа Милле говорит: то, что принимается в расчет в картине, не является тем, что, к примеру, несет крестьянин, будь то священный объект или мешок с картофелем, но точный вес того, что он несет. В формах и материях картин больше нет сущностного, его нет и в темах, но оно в силах, плотностях, интенсивностях. Скалы

Сезанна начали существовать через силы складчатости, которые они захватывают, пейзажи – через магнитные и термические силы, силы гравитации. Яблоки – через силы прорастания: невидимые силы, которые, однако, передают видимое. Проблема более не является проблемой начала. Она стала проблемой консистенции или консолидации – как консолидировать материал, сделать его консистентным, чтобы он смог захватить такие немислимые, невидимые, не цветовые силы? «Материал должен быть в достаточной мере детерриторизованным, чтобы быть молекуляризованным и открываться в космическое, вместо того чтобы вновь падать в статистическое нагромождение» [4, с. 575]. Клее утверждал, что нужна чистая и простая линия, соединенная с идеей объекта, и ничего кроме ее, дабы «передавать видимое» или захватывать Космос [9, с. 45]. Варез подчеркивал, чтобы проектирование дало весьма сложную форму, то есть космическое распределение, необходима простая фигура в движении и план, сам по себе подвижный, а в противном случае мы получим шумовое оформление. «Сдержанность, сдержанность – это общее условие для детерриторизации материй, молекуляризации материала, космизации сил» [11, с. 576].

По нашему мнению положительные результаты в учебном художественном процессе могут быть достигнуты при использовании «качественных» методов. При выполнении художественных практик в творческих вузах следует обратить внимание студентов на следующие аспекты: 1) наличие достаточной теоретической базы, научной базы полученных на лекциях и беседах, в процессе самостоятельного изучения данных вопросов; 2) нацеленность учащегося на активный деятельный, исследовательский подход к обучению; 3) наличие установки на восприятие определенных качественных и количественных характеристик цвета; 4) овладение практическим опытом по выполнению поставленных задач.

Итак, сейчас можно различить два типа искусств (позиций). С одной стороны, академическое искусство, ориентированное на повторение и закрепление, на нахождение решений, передачу чувств и переживаний, утверждающее образность, нарративность. С другой стороны, современное искусство, ориентированное не столько на поиск решений, сколько на постановку проблем, на схватывание нестабильностей, вихревых хаотических движений, создание загадок, тайны, множественность творческих инноваций. Оба вида искусств взаимно дополняют друг друга так, что порой первое, затеняет второе, но нередко и второе прорывается сквозь первое. Необходимо отметить, что использование современных исследований, технологий и методик в учебном процессе позволяют развить творческие способности, личностные чувства к цвету у студентов творческих вузов в процессе создания живописного произведения.

Список литературы

1. *Бергсон А.* Материя и память. Собр. Соч. в 4-х т. Т.1. – М.: Московский клуб, 1992. – 453с.
2. *Бергсон А.* Опыт непосредственно данных сознания. Собр. Соч. в 4-х т. Т. 1. – М.: Московский клуб, 1992. – 453 с.
3. *Деле Ж., Гваттар Ф.* Что такое философия? – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 288 с.
4. *Делез Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато: капитализм и шизофрения. – М.: Астрель, 2010. – 895 с.
5. *Дьяков А. В., Делез Ж.* Философия различия. – СПб.: Алетейя, 2013. – 504 с.
6. *Дьяков А. В.* Феликс Гваттари, философ трансверсальности. – СПб.: Владимир Даль, 2012. – 592 с.
7. *Мансуров П.* Петроградский авангард. Государственный Русский музей. Каталог. – СПб.: Palace Edition, 1995. – 240 с.
8. *Морен Эдгард.* Метод. Природа природы. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. – 488 с.
9. *Парч С., Пауль Клее.* – М.: Арт-родник, 2004. – 96 с.
10. *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. – М.: Прогресс, 1986. – 545 с.
11. *Тагор Р.* Гитанджали. Музыкальные поэмы. – М.: Восточная литература, 2011. – 264 с.

УДК 7.012.185

ПРИНЦИПЫ ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

О. М. Ковалева (г. Новосибирск)

В статье рассматривается проведение предпроектных исследований и моделирования информационных систем, которые требуются для решения актуальной научной задачи и повышения результативности проектной деятельности.

Ключевые слова: проектная деятельность; проектирование; дизайн-средства; исследования.

THE PRINCIPLES OF PROJECT ACTIVITIES

O. M. Kovaleva (Novosibirsk)

The article describes the pre-project studies and modeling of information systems required to meet urgent scientific challenges and enhance the impact of project activities.

Keywords: design, art project, design tools, research.

Динамика перемен в современном мире обеспечивается преимущественно за счет интенсивной проектной деятельности, к которой способны только субъекты культурно-технологического развития, а не просто исполнители. Главным фактором развития становится производство новых знаний и технологий образования – детерминирование интеллектуальных технологий (определение места того или иного явления, объекта по условным параметрам, его классифицирующая индивидуальная характеристика в соответствующей категории), что предполагает уход человека из сферы преобразования на уровень управления и творческой деятельности. Знания быстро устаревают, и возникает постоянная потребность в обновлении и приобретении все новых знаний. В таких условиях имеющихся у человека знаний недостаточно и он вынужден их добывать и производить все более ускоренными темпами. Качество жизни зависит от способности человека проектировать – самостоятельно выявлять проблемы, противоречия и задачи окружающей действительности (предпроектные исследования), создавать что-либо новое, более эффективное, позволяющее преодолевать возникающую проблему, то есть за счет «выхода» за пределы познанной реальности и создания новой.

Ковалева Ольга Михайловна - доцент кафедры дизайна, института искусств, Новосибирский государственный педагогический университет, член СД России.

O. M. Kovaleva – Novosibirsk state pedagogical university

В дизайне появление нового не является событием непредсказуемым, неуправляемым, случайным. Это процесс активного содружества многих составляющих. Теория и практика дизайна разработали специальную технологию проектного поиска новых решений, рационализирующую и ускоряющую этот процесс. Технология эта носит название – предпроектный анализ и имеет универсальный характер, т.к. действительна для проектных задач самого разного класса и типа.

Суть методики предпроектного анализа в средовом и графическом дизайне состоит в разделении процесса исследования предлагаемой дизайнеру на ряд этапов, самостоятельных по целям и результатам работы.

1. Обследование, знакомство с ситуацией, контекстом размещения будущего объекта, перечнем свойств, которыми он должен обладать. Техника этого этапа: изучение аналогов, обзор литературных данных и прототипов, выяснение их положительных и отрицательных качеств, формулировка прямых задач дальнейшей работы.

2. Дизайнер ставит перед собой восприятие задания как проблемы, т.е. столкновения противоречий между обстоятельствами будущей жизни объекта и эксплуатационными характеристиками его и других требований.

3. Сравнение предложений и их разные варианты общего решения, выбор среди этих вариантов наиболее эффективного. Это еще не проект, а – дизайн-концепция, принципиальная дизайнерская идея будущего проекта, но уже содержащая его реально представимые формы.

Разумеется, потребитель в обоих случаях получает некий новый вид услуг, новый товар, новое решение среды. Но характер проектных действий при этом далеко не одинаков.

4. Приемы, используемые в проектной деятельности.

Метод «инверсии» (перестановки слагаемых) позволяет преодолевать тупиковые ситуации в проектировании за счет изменения угла зрения на объект работы; за счет смены творческой установки и т.д. Свежий взгляд на предмет, подсказав не замечавшийся ранее вариант решения той же задачи, «растормозит» воображение, позволит увидеть в уже отвергнутом предложении неиспользованные резервы.

Те же задачи, но несколько иначе, решает прием «проектирование в воображаемых условиях», когда реальные обстоятельства работы объекта условно подменяются неожиданными решениями или даже фантастическими.

Хорошо зарекомендовали себя приемы разложения проектной задачи на самостоятельные фрагментарные действия с последующим сведением отдельных результатов в единую цепочку подкрепляющих друг друга предложений [2, 4].

Культурная среда общества трансформируется существенно даже за время обучения человека, поэтому простой исполнитель обречен на отставание от требо-

ваний времени, в связи с этим потребность в формировании субъекта жизнедеятельности, способного к интенсивной проектной деятельности в современных условиях, становится особенно актуальной. Таким образом, повышение продуктивности обучения проектной деятельности является одной из важных задач современной системы образования и технологического образования в частности.

В то же время, как показывают наши наблюдения, а также, анализ опыта работы молодых специалистов, не достаточно овладев теорией, они не всегда могут компетентно и целесообразно решить практические вопросы в своей профессиональной деятельности. При необходимости решения практических задач выпускник вуза не всегда может воспользоваться приобретенными знаниями по тому или иному вопросу и соотнести их с конкретной ситуацией. Т. е. адекватно спроектировать теоретические знания на реальную ситуацию, особенно если это требует от него нестандартного подхода и быстрых решений [8, с. 48].

В связи с этим особое значение проведению предпроектных исследований, которые требуются для решения актуальной научной задачи и повышения результативности проектной деятельности. В процессе обучения учащимся предлагается работать как в команде, так и самостоятельно. Научить грамотно, распределять творческий потенциал, задания между членами группы или команды. Построение алгоритма проектной деятельности в процессе обучения позволит в дальнейшем самостоятельно применять его студентам после обучения. И важным является постоянное обновление усовершенствование теоретических и практических знаний и технологий.

И поэтому в настоящее время исследования позволяют говорить о проектной деятельности как о самостоятельном виде деятельности, овладеть которой возможно целенаправленно, в процессе специально организованного обучения с современными приемами, методами, формами и средствами обучения. Для этого необходимо грамотно спланировать учебный процесс в современных условиях образования. Реальность жизни заставляет готовить студентов к самостоятельности с первого курса. Постоянно создавая модель реальной задачи, сначала простой и понятной. Как бы проводя учащихся по опорным точкам, постепенной усложняя задачи и тем самым вынуждая студента самому находить методы, способы решения. И предпроектная исследовательская деятельность раскрывает в студентах индивидуальные особенности, характерные способы реализации. Современные студенты очень развиты в современных технологиях, активно применяют различные гаджеты. Чего не скажешь про адаптацию в социуме. И поэтому, их мировоззрение, и способы самореализации за частую шокируют, либо ассоциируются оторванными от реальной жизни.

Рассмотрим результат проведения предпроектной работы на примере решения концептуального образа, дипломного проекта студентки графического дизайна

в серии Социальных плакатов. Темы социальных плакатов всегда подскажет жизнь, а концепция и визуальное решение зависит от технологического развития индустрии рекламы и дизайна [1; 6; 7].

Плакат – это тот вид искусства, с которым человек сталкивается повседневно. Ходить по музеям постоянно, к сожалению не каждый может себе позволить, а восприятие графических и художественных образов влияет на воспитание вкуса, и культурных ценностей человека. И поэтому очень большое влияние оказывает визуальное повседневное сопровождение человека в жизни. То, что он видит изо дня в день, к чему привыкает «глаз». И насколько читается графический язык – простой и сложный. Зачастую культурный уровень общества и жителей города оценивается по уровню наружной рекламы. Насколько зритель созрел и готов воспринимать представленный ему графический ряд. Вот этот вопрос и другие рассматриваются в предпроектных исследованиях. И уделять этим исследованиям не достаточно внимания является большой ошибкой. Оценивая существующие аналоги часто можно оценить, насколько в развитии преуспел дизайн, или видно явное отставание, или застой. И очень радует когда, по жизни сопровождают позитивно настроенная реклама, оперирующая красивыми образами, либо призывающая к великому искусству. Великое внешнее воздействие на человека оказывают все источники СМИ, интернет. И оно далеко не позитивное. А так как в современных условиях и техническом развитии, реклама и социальная в том числе присутствует в социальных сетях, нужно это тоже учитывать в процессе проектирования и предпроектных исследованиях. Диапазон воздействия значительно расширяется, как и возрастные границы.

В ходе разработки концепции плакатов фигурируют следующие темы: «Защита окружающей среды», «Наркомания», «Проблема семьи и детей». Проведя исследования проблем, были отобраны аналоги на которых строится анализ проблем. Насилие – «Чилийская организация FES», печатная компания под слоганом «Любовь которая убивает...» [3; 5].

О проблемах все говорят по-разному, и в плакатах зачастую бывает так называемое «закошмаривание». Море крови, откровенное насилие, жесткие формы подачи [11]. Это столь откровенное жесткое истолкование чаще отталкивает зрителя, не позволяя, сосредоточиться на проблеме. И встает вопрос о влиянии этого зрительного сопровождения на психику и развитие детей и подростков. Т.к. они являются тоже членами общества, и участвуют в определении отношения общества к конкретной проблеме социума.

Подводя итоги вышесказанному, хочется выделить направление в предполагаемом ассоциативном восприятии будущих социальных плакатов. Идея плакатов –

натолкнуть на мысль, заставить человека задуматься, а ни в коем случае не угрожать, не ставить ультиматумов. Человек – создание сомневающееся, противоречивое. Скажи ему «нельзя», а он так и норовит поступить иначе, наоборот.

Поэтому первой мыслью было взять за основу фотографию. Реалистичный образ ясно и легко читается, мысль сразу ясна. Но так как социальные проблемы тема сложная, хотелось бы избежать излишней натуралистичности, чтобы воздействовать не лобовым способом на воображение, а опосредовано, задействуя рациональную сферу сознания.

Еще вариантом являлось передать основную идею методом компьютерной графики. Изображение должно вызывать умственные ассоциации, которые способны заставить зрителя врасплох и зафиксировать его без понимания этого. Это графическое решение и было принято. Конкретизировав каждую тему, определились с визуализацией плакатов.

Был найден выразительный графический язык, который отвечает поставленной задаче. Плакаты получились «живые», ясные и актуальные.

Поэтому очень важной задачей мы считаем научить студентов оценивать и решать поставленную задачу в реальной жизни. Так как продукт деятельности дизайнера рассчитан на потенциальных людей в жизни.

Список литературы

1. *Алимтиева А. С., Еськов В. Д.* Современные коммуникации: тренды, тенденции, перспективы // Наука, образование, общество: актуальные вопросы и перспективы развития. Сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции: в 3 частях. – Место: АР-Консалт, 2015. – С. 81–84.
2. *Бутенко Д. В., Попов К. В., Ананьев А. С.* Методика концептуального проектирования программных информационных систем // Программные продукты и системы. – 2012. – № 2. – С.101–104.
3. *Быстрова Т. Ю.* Вещь. Форма. Стиль: Введение в философию дизайна. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2001. – 288 с.
4. *Валясэк Б.* Метод проектов как творческая работа педагога // Управление школой. – 2004. – № 9. – С.36–39.
5. *Использование визуальных объектов* [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.adme.ru/social/lyubov-eto-ne-boevoy-ring-socialnaya-reklama> (дата обращения 01.10.2015)
6. *Никаноров С. П.* Концептуализация предметных областей. Сер. Концептуальный анализ и проектирование: Методология и технология. – М.: Концепт, 2009.
7. *Панченко О. В.* Метод дизайн-мышления в проектировании // Вестник педагогических инноваций. – 2015. – № 1. – С. 27–32.

8. *Семенов О. Г., Кошман Н. В., Лисецкая Е. В.* «Детская школа дизайна» как современная модель дизайн образования // Дизайн образование 2011. Опыт, инновации, перспективы: материалы Международной научно-практической конференции 24–26 февраля 2011 г. – Новосибирск: изд-во НГПУ, 2011.

УДК 378.147 : 741

ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ РИСУНКУ БАКАЛАВРОВ НАПРАВЛЕНИЯ ПОДГОТОВКИ «ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН»

К. А. Кравченко (г. Новосибирск)

В статье рассматриваются методические особенности обучения рисунку бакалавров направления подготовки «Графический дизайн», необходимость включения в содержание занятий проблем, связанных с созданием декоративно-графического образа. Особое внимание в структуре заданий и упражнений рекомендуется обратить на выполнение студентами форэскизов, задачей работы над которыми является поиск стилизованной силуэтной формы предметов, композиционной и тональной организации всех элементов натуры на плоскости изображения в соответствии с творческим замыслом.

Ключевые слова: рисунок, стилизация, декоративно-графический образ, исследовательский метод, форэскизы, кратковременно-тренировочные упражнения.

FEATURES OF TRAINING IN DRAWING OF BACHELORS OF THE DIRECTION OF PREPARATION «GRAPHIC DESIGN»

K. A. Kravchenko (Novosibirsk)

In article methodical features of training in drawing of bachelors of the direction of preparation «Graphic design», need of inclusion in the content of occupations of the problems connected with creation of a decorative and graphic image are considered. The special attention in structure of tasks and exercises is recommended to be turned on performance by students of foreskiz, a problem of work on whom is search of the stylized silhouette form of objects, the composite and voice-frequency organization of all elements of nature on the image plane according to a creative plan.

Keywords: drawing, stylization, decorative and graphic image, research method, short-term and training exercises.

Рисунок является базовой учебной дисциплиной, формирующей систему мышления будущего выпускника. Для бакалавра, обучающегося по направлению подготовки «Графический дизайн», рисунок важен с точки зрения развития способности студента из множества альтернативных свойств натурной постановки осмысленно отбирать те характерные свойства объекта, которые актуальны в контексте

Кравченко Ксения Алексеевна - кандидат педагогических наук, доцент кафедры рисунка, живописи и художественного образования института искусств, Новосибирский государственный педагогический университет.

K. A. Kravchenko – Novosibirsk state pedagogical university

специфики графического дизайна. Здесь становится первостепенной задача акцентирования внимания студента-дизайнера в процессе рисования на создание декоративно-графического образа натурной постановки, что требует от студента способности воспринять ее адекватно задачам изображения, приобретающим более целенаправленный характер, т.е. усилению декоративных начал в рисунке. Переход к декоративному рисованию вызван необходимостью научиться «говорить» декоративно-графическим «языком», уделить внимание работе над силуэтом, тональным пятном, ритмом и т.д. Главными становятся относительная плоскостность изображения, и при этом повышенный интерес к стилизации, которая превалирует над другими пластическими решениями [2].

Организация учебного процесса по освоению специфических особенностей декоративно-графического изображения базируется на методике обучения, где учебный материал направлен на усвоение студентами опыта изобразительной деятельности и специальных заданий по выявлению декоративного замысла в изображении, которые дают возможность создания декоративно-графического образа.

В практике декоративно-графического изображения для облегчения поиска решения различных изобразительных задач применяется ассоциирование с творческим методом дизайнера. Эта логика делает ассоциации опорой продуктивной изобразительной деятельности, приводит к формированию декоративно-графического замысла натурной постановки.

В этом контексте основным методом обучения рисунку будущих дизайнеров является исследовательский метод, сущность которого заключена в организации творческого усвоения знаний и овладения методами научного и художественного познания в процессе изобразительной деятельности, то есть получение конкретных знаний о декоративно-графической выразительности и разработке композиционного замысла в авторской работе.

Важно подчеркнуть, что этот метод способен играть решающую роль в формировании профессиональных качеств будущего дизайнера и развитии их творческих возможностей до профессионального уровня. Исследовательский метод предполагает готовность студентов к целостному решению проблемной задачи, к самостоятельному прохождению необходимых этапов [1].

В ходе обучения рисунку целесообразно предусмотреть соблюдение основных форм учебного процесса в педагогическом вузе, т.е. включить в программу обучения лекции, беседы и выполнение практических упражнений, включающих в себя учебные задания по академическому рисунку, а также длительно-творческие задания по специальному (декоративному) рисунку и кратковременно-тренировочные упражнения, направленные на разработку композиционных и стилистических решений, выявляющих различные состояния и раскрытия образа натурной постановки.

Экспериментальные лекции содержат сведения о способах трансформации натурной постановки в стилизованное декоративно-графическое изображение, а также композиционные закономерности в специальном рисунке. Кроме того, в ходе лекции целесообразно предложить специфический мысленный прием, с помощью которого осуществляется опережающее отражение действительности. Студенты получают задание проанализировать предложенную натурную постановку и попытаться представить готовый стилизованный образ, так как он должен выглядеть в законченном виде и попытаться описать его для последующего сравнения с фактическим результатом. Эффективность такого метода работы дает весьма существенное преимущество, превращающее его в своеобразное средство познания и предвидения, необходимое для будущей профессиональной деятельности дизайнера.

Актуальность введения таких заданий определяется необходимостью научить студентов анализировать натурную постановку, осмысленно «проигрывать» в голове весь процесс изображения и понимать специфические особенности декоративно-графического изображения в рисунке [1].

Рациональную систему обучения рисунку бакалавров направления подготовки «Графический дизайн», на наш взгляд, составляют следующие типы заданий и упражнений, цели и задачи каждого из которых отражают специфику подготовки дизайнера.

Особую роль в учебном процессе рекомендуется отвести специальным подготовительным упражнениям (форэскизы); их применение позволяет студентам выполнить декоративно-графические композиции, направленные на передачу настроения. Умение фиксировать в форэскизе общее тоновое состояние натуры дает возможность сознательно использовать приобретенный навык в последующей длительной работе над декоративным изображением. Отдельные упражнения могут повторяться вплоть до свободного овладения студентами определенными навыками.

Перед каждым длительным заданием выполняются подготовительные упражнения – форэскизы – предварительные эскизы небольшого размера. Их цель – организация поиска конкретного композиционного решения и быстрая фиксация первого, не адаптированного впечатления, при этом воспринимается стилизованная гармония, выстраивается тонально-ритмическая композиция. Задачей работы над форэскизами является поиск стилизованной силуэтной формы предметов, композиционной и тональной организации всех элементов изображения на плоскости изображения в соответствии с творческим замыслом.

Форэскиз – это творческий поиск, развивающий воображение, формирующий декоративное восприятие и творческое мышление, определяющий уровень стилизации, композиционное и тональное решение будущей декоративно-графической работы.

При работе над форэскизами практически решается совокупность следующих задач:

- учебная постановка по рисунку располагается так, чтобы студент мог воспринимать ее фронтально, на уровне глаз рисующего (на линии горизонта) и освещена прямым (лобовым) светом. Поэтому первоначальная задача при работе над форэскизами заключается в нахождении стилизованной силуэтной формы предметов, композиционной структуры с использованием закономерностей ритма, симметрии и асимметрии и т.д.;

- важнейшая проблема работы над форэскизами – организация изображения по тону, которая также должна быть приведена в систему. Четкое деление элементов по тону придает форэскизу ясность, хорошую «читаемость», облегчает декоративное восприятие графического произведения;

- необходимо развивать умение видеть тонально-ритмическую гармонию элементов постановки как систему, понимать взаимодействие силуэтных форм в этой системе;

- при работе над форэскизами не требуется детальная проработка силуэтных форм предметов изображения, однако, линейная, контурная прорисовка и принципиальное деление на освещенные и затемненные участки допускается [2].

При работе над форэскизами уровень стилизации можно связать с идеей и образами задуманной композиции. Поэтому указанные упражнения дают такой материал, который можно использовать в процессе творческих заданий и непосредственно применять в разработке декоративно-графического образа.

Выбирая тона, важно оценить слитное тоновое впечатление от подобранного сочетания и руководствоваться своим чувством тона, чтобы работа обладала тоновой образностью. Так, например, возможно тоном, без фигуративного изображения, передать состояние праздника, тишины и т.д.

Комплекс тоновых отношений, создающих декоративную композицию, определяется взаимосвязанностью тоновых пятен. Эти связи состоят из ахроматических и количественных соотношений. Из того и другого вместе складывается общий характер объединения тоновых частей в одно целое, или тип композиции.

При решении декоративной композиции студентами в форэскизе учитывается равновесие, доминирование, акцентировка и др., а также характер тоновой контрастности, содержащий в себе или статику, или динамику по тональному отношению тоновых пар. Так, для композиции, которая должна выразить динамику, выбираются контрастные тоновые отношения, а для композиции в статике – сближенные тоновые отношения и т.д.

Количественные тоновые соотношения образуются из насыщенности тона и площадей тоновых пятен, которые строятся сообразно пропорциям их величин и организуются ритмически.

Отработав, таким образом, принципы тоновой организации, следует перейти к конкретному тоновому образу, для этого «тональная схема» форэскиза должна быть приближена к задуманному и уловленному психологическому эффекту и разобранной композиционной схеме. При прорисовке должна быть сохранена пропорция площадей тонов, их ритмическая организация и т.д., найденная в форэскизе.

Итак, практические приемы работы в области тонового решения состоят из следующих предложенных действий:

- выбор тональности;
- поиск тонального построения для организации декоративной композиции;
- нахождение в форэскизах тонального решения в пределах графического материала;
- перевод с языка условных схем форэскиза на язык декоративно-графической композиции и установление тоновых отношений в натюрморте.

Выполнение форэскизов натурной постановки является логической ступенью к реализации задуманного декоративного образа, а также позволяет повышать творческую активность студентов, развивать их мыслительные процессы (фантазию, воображение и т.д.).

Следующий тип упражнений – кратковременно-тренировочные упражнения (эскизы) призваны активизировать внимание студентов к той или иной композиционной закономерности. Их цель – дать студентам сумму конкретных знаний и практических навыков, научить их видеть и композиционно передавать декоративное и эмоциональное состояние натурной постановки. В них рекомендуется ставить следующие задачи:

- анализ характера стилизации форм в натурной постановке по производимому впечатлению и выявление их эмоционально-психологического воздействия;
- составление тоновых комбинаций и декоративных композиций с заданным эффектом.

Длительные творческие задания дают возможность подробно проанализировать натуру и решить все учебно-творческие задачи в полном объеме, вплоть до создания декоративно-графического образа.

Предлагаемая структура обучения рисунку в процессе подготовки дизайнера направлена на формирование его профессиональных качеств, способностей анализировать объекты и явления окружающего мира, выстраивать некоторые аналогии и закономерности развития стилизованной формы, а также выявлять средствами композиционного решения состояние натуры, а, следовательно, и декоративно-графический образ [3]. Для достижения основной цели обучения дизайнера необходимо решение следующих задач на занятиях по рисунку:

– обеспечить на занятиях самостоятельное целенаправленное восприятие и анализ натуры, в процессе которого усвоение новых знаний о стилизации осуществляется как субъективное открытие студента с помощью преподавателя;

– сформировать профессиональное целенаправленное восприятие у студентов, способности выстраивать логические аналогии и закономерности в процессе рисования;

– научить выявлять декоративную и образную суть натуры на основе ассоциативного мышления и изучения различных графических материалов и техник;

– научить использовать изобразительные и выразительные возможности различных графических материалов и техник для передачи настроения в натурной постановке.

Анализ роли обучения рисунку в процессе подготовки дизайнера показал, что задания по выполнению декоративно-графического изображения являются неотъемлемой частью профессиональной подготовки и вносят разнообразие в тематику заданий, пробуждают у студентов интерес к графической деятельности, прививают любовь к будущей профессии.

Список литературы

1. *Костенко В. И.* Развитие конструктивно-пластического восприятия студентов на занятиях по скульптуре: дисс. канд. педагогических наук. – Омск: изд-во ОмГПУ, 2005.
2. *Кравченко К. А.* Формирование декоративного восприятия студентов художественного колледжа на занятиях по рисунку: дисс. канд. педагогических наук. – Омск: изд-во ОмГПУ, 2009.
3. *Соколов М. В.* Развитие художественно-творческих потребностей школьников на занятиях по художественной керамике (факультатив по эмали): автореф. дисс. канд. пед. наук. – М.: МГПУ, 1993.

УДК 7.012.185

**ПРОЕКТИРОВАНИЕ В ПРОЦЕССЕ ВЫПОЛНЕНИЯ ВЫПУСКНОЙ
КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ БАКАЛАВРОВ
ПО НАПРАВЛЕНИЮ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ
ИСКУССТВО И НАРОДНЫЕ ПРОМЫСЛЫ**

В. И. Беляев, Л. А. Купченко (г. Новосибирск)

В статье рассматриваются рекомендации по проектированию художественных изделий при выполнении бакалаврских работ по декоративно-прикладному искусству и народным промыслам.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, народные промыслы, художественные ремёсла, этапы процесса проектирования, композиционно-художественное формообразование.

**DESIGN IN THE PROCESS OF FULFILLING THE GRADUATION
QUALIFICATION WORK OF BACHELORS OF DIRECTION
DECORATIVE-APPLIED SKILL AND THE PEOPLE TRADES**

V. I. Belyaev, L. A. Kupchenko (Novosibirsk)

In the article are examined the recommendations regarding the design of artistic articles with the fulfillment of bachelor works of the decorative-applied skill and the people trades.

Keywords: decorative-applied skill, people trades, artistic crafts, the stages of the process of design, composition-artistic forming.

Выполнение бакалаврской работы является завершающим этапом профессиональной подготовки студентов по направлению декоративно-прикладное искусство и народные промыслы Института искусств педагогического университета. Одной из целей выполнения выпускной квалификационной работы (ВКР) бакалавров является способность создавать художественно-графические проекты изделий декоративно-прикладного искусства и народных промыслов индивидуального и интерьерного назначения и воплощать их в материале.

Беляев Василий Иванович – профессор, кафедры декоративно-прикладного искусства института искусств, Новосибирский государственный педагогический университет, член СХ России.

V. I. Belyaev – Novosibirsk State Pedagogical University

Купченко Людмила Антоновна – доцент кафедры декоративно-прикладного искусства института искусств, Новосибирский государственный педагогический университет.

L. A. Kupchenko – Novosibirsk State Pedagogical University

Декоративно-прикладное искусство в наши дни остается самым разносторонним видом изобразительного искусства, в котором используются не только все известные художественно-выразительные средства, но и постоянно создаются и совершенствуются новые специфические изобразительные приёмы, методы и формы художественного творчества [2, с. 15].

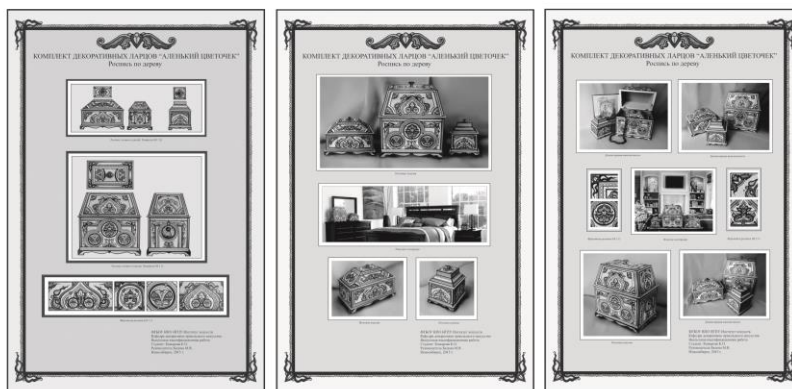
Работу по выполнению ВКР можно разделить на несколько этапов:

- Выбор темы, объектов проектирования, технологий. Определение цели и задач разработки темы.
- Предпроектное исследование: подбор и изучение специальной литературы, Интернет-обзор, зарисовка первоисточников.
- Проектирование: стилизация, композиционные поиски, форэскизы, эскизы в графике, в цвете.
- Конструирование: выполнение рабочих эскизов, разверток, чертежей.
- Выполнение проекта в материале: разработка технологии изделий, подбор материалов, выполнение образцов, макетов, технологических пробников и изделий.
- Оформление всех частей ВКР.
- Защита работы.

Бакалаврская работа должна иметь творческую и практическую направленность. ВКР состоит из нескольких частей: проектная часть, практическая, пояснительная записка и приложения.

Кафедра декоративно-прикладного искусства Института искусств Новосибирского государственного педагогического университета предлагает использование следующих видов технологий и изделий в тематике ВКР:

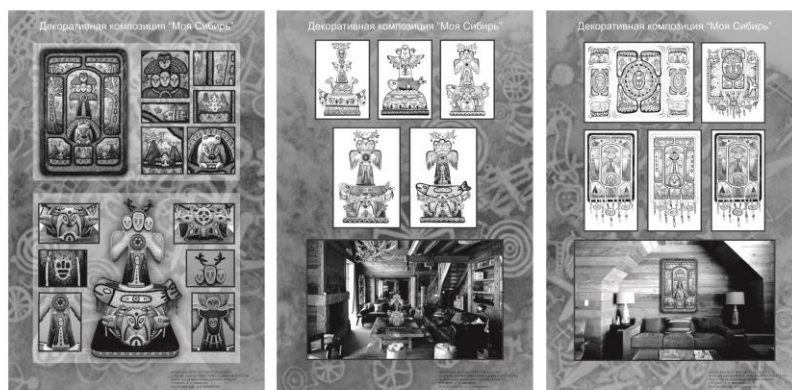
- Роспись по дереву (декоративные панно, вазы, мебель, посуда, украшения и т.д.).
- Роспись по стеклу (посуда, светильники, витражи, экраны и т.д.).
- Роспись по ткани (декоративные панно, ширмы, костюм, платки, зонты и т.д.).
- Керамика (декоративные панно, вазы, светильники и т.д.).
- Резьба по дереву (декоративные панно, объёмные композиции, мебель, тарелки, шахматы и т.д.).
- Дизайн костюма (коллекции костюмов, комплекты аксессуаров, головные уборы, украшения и т.п.).
- Куклы (интерьерные, театральные, декоративные композиции, установки).
- Декоративная штукатурка (панно, декоративные установки).
- Декоративная графика (картины, панно, иллюстрации и т.п.).
- Береста (посуда, шкатулки, сумки, украшения и т.д.).
- Аппликация из бумаги, текстиля, кожи (панно, коллажи и т.д.).



Выпускная квалификационная работа. Студент: Е. О. Комарова
Руководитель: М. В. Бадова



Выпускная квалификационная работа. Студент: Д. А. Бахарева
Руководитель: Ю. Г. Коваленко



Выпускная квалификационная работа. Студент: А. А. Иванова
Руководитель: Л. А. Кутченко

После выбора темы продумываются методы исследования, проведения эксперимента, анализа и подведения итогов. Студент имеет возможность обобщить свой собственный опыт, предложить нетрадиционную технологию, подтвердить результаты исследования или эксперимента своими работами. Для этих целей так же можно использовать результаты производственной и преддипломной практик [1].

Остановимся подробнее на выполнении проектной части ВКР.

При таком разнообразии тематики ВКР сложно предложить единый алгоритм проектирования, но в целом на этом этапе осуществляется подготовка бакалавров-художников декоративно-прикладного искусства и народных промыслов к проектно-художественной профессиональной деятельности в сфере изготовления художественных изделий. Особенностью создания изделий декоративно-прикладного искусства является то, что проектирование должно сопровождаться поисками технологических приемов и методов художественной обработки материалов, выполнением образцов, макетов, пробных изделий и т.п.

Предпроектное исследование начинают с изучения источников: книг, учебников, журналов, электронных ресурсов и т. д. Необходимо составить в электронном виде картотеку по теме исследования: на карточку заносятся библиографические данные и краткая аннотация источника. На основе картотеки составляется список использованных источников по теме бакалаврской работы.

Предпроектный анализ включает в себя: возникновение замысла, постановку целей и задач проектирования, сбор материалов, выбор темы, стиля интерьера, определение назначения изделий, выбор творческого источника (флора и фауна, литература, архитектура, искусство народов мира, традиционные художественные ремёсла народов России, этноархаика народов Сибири и т.д.); системы формообразования (единичное изделие, набор, серия, комплект, ансамбль и т.д.).

Создание любого объекта предметно-пространственной среды, будь то ювелирное изделие, спичечная этикетка, костюм, прибор, машина, интерьер или городская среда с её дизайнерскими элементами, – это обязательно работа с формой. В своей основе она направлена на поиск того важного и существенного, что в полной и глубокой мере отвечает строгим функциональным (утилитарным, конструктивным, экономическим и др.) требованиям. Конечная же её цель – достижение художественной выразительности формы [3, с. 11].

Композиционно-художественное формообразование состоит из стилизации, работы над композицией, поиска формы изделий, цветового решения, выбора орнамента и видов декорирования.

Параллельно с подбором и изучением источников должна идти работа над эскизами. Композиционные поиски осуществляются в виде набросков, зарисовок линией или пятном, для этого можно использовать фломастеры, линеры, простой

и цветные карандаши, сангину, уголь, тушь, акварель. Целью композиционных поисков является решение формы изделий, определение пропорций, соотношение элементов формы, приведение их к гармоничному сочетанию в изделиях, разрабатываются варианты цветового решения, фактура, декор будущих изделий.

Результатом композиционных поисков должны стать творческие эскизы, которые выполняют гуашью, акрилом, акварелью, и на которых изображают все элементы формы проектируемых изделий. Затем приступают к созданию конструктивных эскизов, картонов, чертежей, развёрток или схем изделий; их выполняют карандашами, линерами, фломастерами, тушью в натуральную величину.

Презентация проектной части осуществляется на 2–3-х планшетах размером 90 x 60 см, выполненных с использованием методов компьютерного проектирования. На планшетах располагают различные варианты эскизов изделий, выполненные в графике и цвете, с декоративной проработкой фактур материалов, орнаментов, декора. Необходимо показать использование спроектированных изделий в разных интерьерах. Названия планшетов располагают сверху и выполняют шрифтом высотой 10–15 мм, в правом нижнем углу указывают название университета, институт, кафедру, изделия, размеры, материал и технику изготовления, а также фамилию, инициалы студента и научного руководителя, год выполнения. Ниже приведены несколько примеров оформления планшетов с проектной частью ВКР.

В отдельном приложении должен быть представлен поисковый подготовительный материал: зарисовки, наброски, композиционные поиски, эскизы, пробные образцы, изделия.

Проектирование в процессе выполнения выпускной квалификационной работы бакалавров является важным звеном в формировании профессиональных компетенций будущих художников и руководителей студий декоративно-прикладного искусства и художественных ремёсел.

Список литературы

1. *Выполнение* выпускной квалификационной работы по направлению «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы»: методические рекомендации для студентов / сост. В. И. Беляев, Л. А. Купченко; Мин-во образования и науки РФ, Новосиб. гос. пед. ун-т. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2015. – 32 с.
2. *Дагддян К. Т.* Декоративная композиция: учебное пособие. – Ростов н/Д: Феникс, 2011. – 312 с.
3. *Устин В. Б.* Композиция в дизайне. Методические основы композиционно-художественного формообразования в дизайнерском творчестве: учебное пособие. – М.: АСТ: Астрель, 2007. – 239 с.

УДК 378.4/7.012

КРЕАТИВНАЯ ПАРАДИГМА СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ

Е. В. Плотникова, Э. Э. Пурик, Л. М. Рейдер (г. Уфа)

В статье рассматриваются особенности развития креативной среды дизайна образования. Роль преподавателя в формировании творческой среды. Развитие эстетической культуры через вещи (предметы) создаваемые дизайнерами. Авторами рассматривается система педагогических условий, необходимых в процессе изучения пропедевтики для развития композиционного мышления.

Ключевые слова: креативная среда, дизайн-образование, эстетическая культура, вкус, композиционное мышление, методы обучения, творческая деятельность.

PRADIGMA CREATIVE MODERN DESIGN EDUCATION

E. V. Plotnikova, E. E. Purik, L. M. Reyder (Ufa)

The article discusses the features of the development of creative media design education. The role of the teacher in the formation of creative environment. Development of aesthetic culture through things (objects) are created by designers. The authors consider the system of pedagogical conditions necessary in the process of studying propedeutics development of composite thinking.

Keywords: creative environment, design education, aesthetic culture, taste, compositional thinking, teaching methods, creative activity.

Плотникова Елена Викторовна – кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой дизайна художественно-графического факультета, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, член СД России.

E. V. Plotnikova – Bashkir state pedagogical university M. Akmully

Пурик Эльза Эдуардовна – доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой изобразительного искусства художественно-графического факультета, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, член СД России.

E. E. Purik – Bashkir state pedagogical university M. Akmully

Рейдер Лолита Максовна – магистрант направления Профессиональное обучение Дизайн, декоративно-прикладное искусство и народные промыслы художественно-графического факультета, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы.

L. M. Reyder – Bashkir state pedagogical university M. Akmully

Образование напрямую связано с культурой и обозначает развитие способностей и возможностей будущего профессионала. Говоря о проблемах дизайн-образования, необходимо определить его основные приоритеты. Профессия дизайнера сейчас очень востребована и в списке топ-50 востребованных профессий в России стоит на третьем месте, несмотря на то, что термин «дизайн» еще в 1959 году был признан для обозначения новой специальности и внесен в Международный кодекс профессий, процесс сформированности этой области образования еще не завершен. Вопросы о преобладании художественных или технических дисциплин в учебных программах, узкой или широкой специализации, соответствия конкретному производству – все это является предметом постоянных обсуждений.

Дизайн многозначен, в этом заключается сложность формирования системы профессиональной подготовки дизайнеров. У дизайна много заимствований из искусства и архитектуры, создание объекта (предмета, вещи) – тектонический вид деятельности, каковыми являются архитектура, монументальное и декоративное искусство. Все эти вопросы обязательно должны рассматриваться в пропедевтических курсах и знакомить студентов с профессиональным языком дизайна.

Время меняет вкусы, моду, стиль, в этой связи задачей образования в сфере дизайна является сохранение многовекового опыта, обогащение его новыми технологиями, материалами, новыми идеями. Культурные, мировоззренческие изменения в обществе рождают новые стилистические направления, которые несут в себе черты нового времени.

Дизайн-образование направлено на освоение и преобразование эстетических сторон действительности, оно оказывает влияние не только на форму, но и на содержание и отражается на способах передачи информации от педагога к студенту, способствует развитию профессиональной культуры.

Любое произведение (вещь, предмет, объект), в котором прослеживается дизайнерская мысль, будет влиять на восприятие и формировать эстетический вкус. При этом важно не забыть, что при создании любого объекта необходимо учитывать утилитарно-практические, эргономические требования. Для этого необходимо гибкое, комбинирующее мышление, способность к продуктивному выдвижению идей, разностороннему рассмотрению проблемы. При таком понимании профессиональной деятельности дизайнера креативность – основа его подготовки, ведущее профессионально значимое качество.

Креативность сегодня рассматривается как интегративное качество и включает в себя помимо развитого воображения творческое мышление и высокий уровень развития общей культуры [3, с. 63]. Дизайнерская деятельность является творческим процессом, и поскольку процесс творчества – это поиск новых идей, рассмотрение многовариантности в этом поиске есть то условие, благодаря которому

развивается креативность и эстетический вкус студентов. Развивать творческие компетенции – означает создавать условия для поиска нестандартных решений.

Креативность формируется как способность к конструктивному, нестандартному мышлению, нацеленность на открытие нового и способность к глубокому анализу своего опыта. Креативность понимается как универсальная познавательная творческая активность (Гилфорд, 1967; Torrance, 1964); уровень творческой одаренности, выражающийся в потребности выхода за рамки поставленной задачи, составляющий относительно устойчивую характеристику личности [Богоявленская, 2002].

Решающими факторами развития креативности личности в процессе обучения творческим профессиям являются наличие особой, творческой атмосферы, создающей благоприятные условия для творчества, творческое взаимодействие с преподавателем, направленное на развитие потенциала каждого.

В педагогике основными факторами развития креативности являются наличие креативной среды и использование активных методов обучения. Креативная среда для дизайнера – совокупность благоприятных условий для творчества, в которых он может работать свободно, раскрепощено, продуктивно. Для поддержания такой среды на занятиях педагогу нужно учитывать ряд условий, которые определяются самой спецификой творческой деятельности:

- обеспечение атмосферы психологического комфорта, свободы действий в рамках задания, вариативность заданий и способов их выполнения;
- постановка посильных задач перед студентами, четкое и доступное объяснение требований к работе;
- поэтапное планирование работы студентов;
- четкое изложение материала, необходимого для формирования замысла;
- учет индивидуального уровня подготовки студента;
- организация диалога с преподавателем и между студентами, конструктивная критика, основанная на объективных критериях;
- предоставление рабочего материала (визуальная информация, примеры подобных работ, показ способов выполнения работы, технических приемов);
- просмотр и анализ художественных произведений и объектов дизайна, сбор и анализ аналогов с их обсуждением;
- использование активных методов обучения (работа в творческих группах, критический практикум, конструктивный диалог, метод клаузур).

Создание на занятиях креативной среды предполагает наличие мотивационной, эмоциональной, операционально-деятельностной и контрольно-оценочной составляющих, что обеспечивает развитие способностей к продуктивному творчеству, адекватной оценке результата своей и чужой творческой деятельности.

Основными принципами организации креативной среды являются требования комфортности и безопасности; доступности; активности каждого участника образовательного процесса, диалогичности; единства функционально-технологических и художественно-эстетических составляющих обучения. Одной из составляющих образовательной среды является возможность для студента получить грамотную оценку и конструктивную критику результатов творческой деятельности. Именно под влиянием объективной оценки у студентов создается адекватная самооценка, критическое отношение к результатам собственной художественно-творческой деятельности, на основе которой формируется и более адекватное отношение к оценке произведений искусства и объектов дизайна.

Со стороны преподавателя необходима четкая формулировка цели и конкретность в объяснении задач проекта. Нередко в современном обучении цели ставятся неопределенно, они не описывают результата обучения, достижение их трудно проверить. Обучение студентов-дизайнеров основам композиции должно быть ориентировано на точное понимание и достижение целей и полное усвоение изучаемого материала, основанного на ранее приобретенных навыках. Наиболее действенным фактором развития творческих качеств личности сегодня принято считать использование методов активного обучения.

Активные методы обучения – совокупность педагогических действий и приёмов, направленных на организацию учебного процесса и создающих специальными средствами условия, мотивирующие обучающихся к самостоятельному, инициативному и творческому освоению учебного материала в процессе познавательной деятельности.

Активизация обучения может происходить как посредством совершенствования форм и методов обучения, так и путем совершенствования организации и управления учебным процессом.

Если на занятиях используются активные методы, можно добиться значительной активизации учебно-воспитательного процесса, роста его эффективности. В этом случае сама форма занятий приобретает активный характер.

Активизация творческой деятельности студентов в процессе обучения строится на использовании проблемных методов обучения, вовлекающих каждого в процесс решения задач различного типа, создании условий для развития мотивации и творческих способностей.

Проблемная лекция начинается с вопросов, с постановки проблемы, которую в ходе изложения материала необходимо решить. Проблемные вопросы отличаются от не проблемных тем, что скрытая в них проблема требует не однотипного решения, то есть, готовой схемы решения в прошлом опыте нет. Для ответа на него требуется размышление, когда для не проблемного существует правило, которое нужно знать.

Лекция-визуализация учит студентов преобразовывать устную и письменную информацию в визуальную форму, что формирует у них профессиональное мышление за счет систематизации и выделения наиболее значимых, существенных элементов содержания обучения.

Лекция-пресс-конференция. Форма проведения лекции близка к форме проведения пресс-конференций, только со следующими изменениями. Преподаватель называет тему лекции и просит студентов письменно задавать ему вопросы по данной теме. Каждый студент должен в течение 2–3 минут сформулировать наиболее интересующие его вопросы. Затем преподаватель в течение 3–5 минут сортирует вопросы по их смысловому содержанию и начинает читать лекцию. Изложение материала строится не как ответ на каждый заданный вопрос, а в виде связного раскрытия темы, в процессе которого формулируются соответствующие ответы. В завершение лекции преподаватель проводит итоговую оценку вопросов как отражения знаний и интересов слушателей.

Метод «круглого стола». Эта группа методов включает в себя: различные виды семинаров и дискуссий. В основе этого метода лежит принцип коллективного обсуждения проблем, изучаемых в системе образования. Главная цель таких занятий состоит в том, чтобы обеспечить студентам возможность практического использования теоретических знаний в условиях, моделирующих форм деятельности научных работников.

Метод мозгового штурма. «Мозговой штурм» (англ. brainstorming) – один из наиболее популярных методов стимулирования творческой активности. Позволяет найти решение сложных проблем путем применения специальных правил обсуждения. Широко используется во многих организациях для поиска нетрадиционных решений самых разнообразных задач.

Данный метод был разработан Алексом Осборном в 1953 году. Метод основан на предположении, что одним из основных препятствий для рождения новых идей является «боязнь оценки»: люди часто не высказывают вслух интересные неординарные идеи из-за опасения встретиться со скептическим либо даже враждебным к ним отношением со стороны руководителей и коллег. Целью применения мозгового штурма является исключение оценочного компонента на начальных стадиях создания идей. Классическая техника мозгового штурма, предложенная Осборном, основывается на двух основных принципах – «отсрочка вынесения приговора идее» и «из количества рождается качество». Этот подход предполагает применение некоторых правил:

1. Критика исключается.
2. На стадии генерации идей высказывание любой критики в адрес авторов идей (как своих, так и чужих) не допускается. Работающие в интерактивных группах должны быть свободны от опасений, что их будут оценивать по предлагаемым ими идеям.

3. Приветствуется свободный полет фантазии.

4. Люди должны попытаться максимально раскрепостить свое воображение. Разрешено высказывать любые, даже самые абсурдные или фантастические идеи. Не существует идей настолько несуразных либо непрактичных, чтобы их нельзя было высказать вслух.

5. Идей должно быть много.

6. Каждого участника сессии просят представить максимально возможное количество идей.

7. Комбинирование и совершенствование предложенных идей.

8. На следующем этапе участников просят развивать идеи, предложенные другими, например, комбинируя элементы двух или трех предложенных идей. На завершающем этапе производится отбор лучшего решения, исходя из экспертных оценок.

Коллективная форма взаимодействия способствует корректной формулировке мыслей на профессиональном языке, владению устной речью, навыкам грамотного спора и пониманию собеседников. Основой коллективной мыслительной деятельности является диалогическое общение, которое пробуждает у студентов интерес слушать чужие выступления, сравнивать, выделять главное, критически оценивать полученную информацию и формулировать собственные выводы, грамотно их обосновывая. В данных формах учебной деятельности студенты получают реальную практику формулирования своей точки зрения. Они приобретают опыт аргументации путем превращения информации в знания, а знаний в личные убеждения и взгляды.

Творческий практикум – специально разработанный комплекс заданий на решение формально-пластических задач. Данный метод направлен на формирование дизайнерского стиля мышления как основы самостоятельной работы. Он дает возможность анализировать задания при решении проектной задачи, формировать авторские концепции и пути решения проблемы. В ходе освоения творческого практикума поэтапно выполняются упражнения, которые постепенно усложняются, развивая пластическое мышление студентов, позволяя в игровой, экспериментальной форме осваивать навыки творческой работы.

Таким образом, активные методы, используемые в обучении дизайнеров, опираются на необходимость активизации творческого мышления. Это такие методы, как визуализация предлагаемой информации, методы круглого стола, различные виды коллективной работы и близкие по содержанию современные методы, способствующие активизации творческой деятельности студентов.

Подводя итог, можно сделать вывод о системе педагогических условий, необходимых в процессе изучения пропедевтики студентами-дизайнерами для развития композиционного мышления. Педагогические условия развития креативности

студентов основываются на формировании творческой деятельности и включают следующее:

1. Специально разработанная система усложняющихся упражнений, направленная на развитие гибкости мышления через изучение основных приемов, правил и средств композиции – творческий тренинг.

2. Создание в процессе обучения креативной среды, основанной на ситуации новизны, сотворчества, доброжелательности и психологической поддержки на занятиях.

3. Использование активных методов обучения, требующих заинтересованности и самостоятельности каждого студента, таких как работа в творческих группах, критический практикум, конструктивный диалог, метод клаузур.

4. Опора в работе на визуальную информацию, примеры подобных работ, показ способов выполнения работы, технических приемов.

5. Просмотр и анализ художественных произведений и объектов дизайна, сбор и анализ аналогов с их обсуждением. Регулярное проведение коллективного анализа и оценки художественно-выразительных качеств студенческих работ, объектов дизайна, произведений изобразительного искусства.

6. Организация диалога с преподавателем и между студентами, конструктивная критика, основанная на объективных критериях, таких, как:

- 1) соответствие поставленной задаче;
- 2) владение композиционными средствами;
- 3) новизна, оригинальность;
- 4) выразительность.

Сегодня все чаще говорят о дуальном образовании, студенты-дизайнеры должны на практике, на производстве, осваивать необходимые навыки, поскольку творческая деятельность дизайнера требует интеграции теории и практики, а продукт деятельности всегда является инновационным. Но прежде чем идти на производство, учебные заведения, готовящие дизайнеров, должны предоставить студентам лаборатории, наполненные современной техникой и современным программным обеспечением для отработки первичных профессиональных компетенций. Именно в таких лабораториях произойдет слияние теории и практики и студенты, под руководством опытных преподавателей, смогут создавать эстетически наполненные объекты, предметы, вещи. Хорошо развитое пространственное мышление, эстетический вкус и логика, а так же владение современными технологиями станут основой формирования профессионала высокого класса.

Таким образом, креативная парадигма дизайн-образования представляется нам наиболее эффективной при том, что ее реализация на практике будет опираться на созданные в процессе профессиональной подготовке условия, позволяющие максимально развить потенциал каждого студента.

Список литературы

1. *Богоявленская Д. Б.* Психология творческих способностей. – М.: Академия, 2002. – 320 с.
2. *Быстрова Т. Ю.* Об имиджелогии и философии дизайна [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.taby27.ru>
3. *Лугина Я. А.* Специфика дизайнерской деятельности // Визуальная культура: дизайн, реклама, информационно-коммуникационные технологии: материалы IX Междунар. науч.-практ. конф. – Омск: ОмГТУ, 2010. – С. 61 – 65.
4. *Плотникова Е. В., Пурик Э. Э.* Развитие эстетического вкуса личности в процессе обучения дизайну. Новые идеи нового века – 2014. – Хабаровск: Изд-во Тихоокеан. гос. ун-та, 2014. – Т. 2. – 469 с. – С. 420 – 425.

УДК 378.147

ПРОВЕРКА КАЧЕСТВА ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРОВ В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ ГРАФИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

И. А. Разуменко (г. Новосибирск)

В статье изложены особенности контроля учебной деятельности студентов в процессе графической подготовки будущих дизайнеров. Систематический контроль рассматривается автором статьи как необходимое условие активизации учебной деятельности студентов и средство формирования их самостоятельности.

Ключевые слова: активизация учебной деятельности студентов, графическая деятельность, контроль качества подготовки, самоконтроль.

QUALITY ASSURANCE TRAINING DESIGNERS IN THE PROCESS OF LEARNING GRAPHICAL DISCIPLINES

I. A. Razumenko (Novosibirsk)

The article describes the peculiarities of control of educational activity of students in the process of graphic training of future designers. Systematic monitoring is considered by the author as a necessary condition of activization of educational activity of students and building their self-reliance.

Keywords: intensification of educational activity of students, graphic activities, quality control training, self-control.

Кризис отечественного образования выявил его ключевые проблемы (пересмотр содержания, потребность в согласованности знаний, существенное изменение качества образования), привел к изменению образовательной парадигмы и необходимости перехода к непрерывному образованию, самообразованию и самосовершенствованию. Это связано с развитием культуросообразного проекта образования, с доминирующей идеей развития личности в культурном контексте. Формирование дизайнера как активной личности неразрывно связано с активизацией учебной деятельности студентов. Разработка и практическая реализация приемов, методов и средств, создание педагогических условий активизации учебной деятельности студентов при подготовке специалистов, способных ставить и формулировать задачи,

Разуменко Ирина Анатольевна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства института искусств, Новосибирский государственный педагогический университет.

I. A. Razumenko – Novosibirsk state pedagogical university

анализировать, принимать решения, т.е. реализовывать свою самостоятельность и компетентность, является одной из актуальнейших проблем высшей школы [1].

Важной составной частью профессиональной подготовки специалистов является формирование графической грамотности будущего дизайнера. По словам Макавеева А.Ф. графические знаки для изображения форм и их взаимного положения в пространстве образуют всемирный общечеловеческий язык, на котором объясняются все люди, принадлежащие не только к разным специальностям, но и к разным нациям. Графические изображения являются одним из главных средств познания окружающего мира, инструментом творческого и пространственного мышления личности.

Одной из основных целей графической подготовки студентов художественно-графических факультетов педагогических вузов является формирование у них универсального мышления – это интеграция образного и логического мышления, обуславливающая как способность дизайнера к серьезной творческой работе, обеспечиваемой пространственным мышлением, так и воплощение творческих идей, гарантируемое его развитым логическим мышлением.

Психологические особенности представления пространственных образов и оперирования ими в процессе решения задач в различных видах условно-графических изображений составляют особо важный аспект формирования и развития пространственных представлений студентов при изучении графических дисциплин. Оперирование пространственными образами в видимом или воображаемом пространстве, необходимость «перекодирования» образов, создаваемых на разных наглядных основах, является содержанием пространственного мышления. Аспекты деятельности при изучении начертательной геометрии и черчения представляет собой специфические для графической деятельности приемы мышления, которые используют в определенных сочетаниях исследовательских приемов мышления, такие как индукция, дедукция, анализ, синтез, сравнение, сопоставление, обобщение, абстрагирование, конкретизация [5].

Графические дисциплины включают в себя понятия (изображение, вид, эскиз, конструкция), законы (перспективы, цветоведения, композиции, стилизации), категории (эстетическое отношение к окружающему миру, творчество), которые являются общими в учебных дисциплинах общепрофессиональной и предметной подготовки будущего дизайнера.

Одной из дисциплин, на которой осуществляется графическая подготовка студентов, является «Начертательная геометрия». Традиционно она считается одной из наиболее сложных дисциплин при обучении студентов направления «Дизайн» профиль «Графический дизайн». Это объясняется рядом факторов, к которым относятся:

- временной и образовательный разрыв в структурах обучающих программ школы и вуза;
- несогласованность в применяемой терминологии, понятийном аппарате учебных дисциплин графического цикла;
- изучение предмета начертательной геометрии приходится на сложный период адаптации студентов к новым условиям обучения;
- содержание учебного материала курса не обладает очевидной для студентов практической значимостью для дальнейшей их профессиональной деятельности, что снижает заинтересованность студентов в его изучении.

Названные особенности негативно сказываются на качестве графической подготовки студентов, определяют необходимость поиска новых путей её совершенствования, а активное включение студентов в учебный процесс может значительно улучшить качество их учебной деятельности [5].

Одним из важнейших педагогических условий активизации учебной деятельности студентов при изучении графических дисциплин является осуществление систематического контроля [3].

Контроль является необходимым компонентом процесса обучения. Он означает выявление, измерение, оценивание знаний и умений студентов. Изучением данной темы занимались и занимаются многие ученые в сфере психологии и педагогики. Ананьев Б. Г., Божович Л. И., Липкина А. И., Рыбак Л. А. и другие исследовали воспитательные функции оценки, а также влияние ее на формирование самооценки студентов, интереса и отношения их к изучаемому предмету.

Дидактической функцией контроля является обеспечение обратной связи между преподавателем и студентом, получение преподавателем объективной информации о степени освоения учебного материала, своевременное выявление недостатков и пробелов в знаниях студентов [4].

Обращение к педагогической литературе показывает, что в дидактике контроль знаний понимается как:

- средство государственного назначения для учета успеваемости обучающихся (С. П. Баранов);
- государственного надзора за деятельностью образовательных учреждений (Г. И. Щукина);
- метод обучения, направленный на выявление полученных знаний по пройденному материалу (Ю. К. Бабанский, М. Н. Скаткин и др.);
- звено учебного процесса на завершающих этапах обучения со своим арсеналом методов и средств, позволяющих определить конечные результаты обучения в соответствии с поставленной целью (И.Т. Огородникова).

Отсюда задачи контроля заключаются в определении уровня знаний студентов, установлении их готовности к восприятию нового материала, выявление трудностей

и ошибок в усвоении обучающимися учебного материала, выявлении эффективности используемых методов и средств активизации учебной деятельности [2].

Опираясь на анализ научных источников и проведенных исследований, под педагогическим контролем мы понимаем систему научно-обоснованной проверки результатов образования, обучения и воспитания студентов. Являясь важной частью подготовки специалистов, контроль сам по себе не отменяет и не заменяет каких-либо методов обучения и воспитания, он всего лишь помогает выявить достижения и недостатки. В более узком значении, применительно к процессу подготовки специалистов, контроль означает выявление, измерение, оценку знаний, умений и навыков, он представляет взаимосвязанную и взаимообусловленную деятельность преподавателя и студента [6].

С нашей точки зрения эффективности систематического контроля можно добиться путем сочетания различных его форм.

Текущий контроль нами осуществляется в начале каждого практического занятия в виде «блиц-опроса». Вопросы для него охватывают содержание как предыдущего учебного материала, так и теоретических основ практического занятия. Активная работа в начале занятия приносит студентам удовлетворение от самого процесса обучения, т.к. разобранные теоретические основы курса становятся для них не такими сложными, как казались ранее. Кроме того, студенты ощущают неформальный контроль своих знаний со стороны преподавателя, его желание разнообразить их учебную графическую деятельность и оказать помощь в более осознанном изучении учебного материала. В дальнейшем студентам предлагалось самим составить вопросы по изученному материалу. В процессе составления вопросов происходит переосмысление учебного материала, его связи с различными знаниями, формируются умения четко формулировать свои суждения, ставить конкретную задачу, что вносит профессиональную направленность в учебный процесс. В этой работе у студентов развивается познавательная активность и интерес, создается позитивный эмоциональный фон и мотивация к учению, что способствует активизации учебной деятельности студентов.

Диагностика степени усвоения учебного материала по темам проводится в виде коллоквиумов, на которых студентам предлагаются задания различного уровня сложности – репродуктивного, репродуктивно-поискового и поискового, при этом, уровень их сложности определял сам студент в зависимости от своих возможностей.

Для индивидуальной внеаудиторной самостоятельной работы студентам предлагались творческие задания, преподавателем обозначались только минимальные требования к выполняемому заданию и критерии его оценивания.

Например, при изучении темы «Лекальные кривые» в разделе «Геометрическое черчение» студентам предлагается на выбор:

- построить четыре лекальных кривых по данным, приведенным в таблице в соответствие с номером своего варианта (первый уровень);
- разработать произвольную композицию (орнамент, сюжет, элемент растительного или животного мира), включающую в себя минимум
- три вида лекальных кривых, и выполнить ее на листе ватмана с построением этих кривых
- а) в карандаше, передав общий смысл композиции (второй уровень);
- б) в карандаше и в цвете (третий уровень).

По итогам выполнения творческих работ организовываются просмотры, где проводятся обсуждение выставленных работ. При этом студенты учатся осуществлять взаимоконтроль по заданным преподавателем критериям [5].

Подготовленность к практическим занятиям, активное участие в обсуждении условий и методов решения графических задач, выбираемый студентом уровень сложности задач на коллоквиумах – все это оценивается в баллах и определяет рейтинг активности студента, а в итоге обеспечивает обоснованную мотивацию и личную заинтересованность студента в активизации своей учебной деятельности.

Одной из инновационных форм контроля уровня знаний студентов, используемой при изучении графических дисциплин является компьютерное тестирование. Нами был разработан банк тестовых заданий по разделам «Начертательная геометрия» и «Перспектива» с использованием специальной программы, которая позволяет вводить тесты 4 видов: закрытые – где необходимо выбрать правильный ответ из нескольких предложенных; открытые, предполагающие короткий ответ, который студент должен вписать в специальной строке; на соответствие, в которые необходимо соотнести между собой группы понятий и признаков; на упорядочение, где необходимо определить последовательность действий, операций или хронологии.

Использование в учебном процессе подобных тестовых заданий имеет ряд неоспоримых преимуществ:

- проверка знаний студента осуществляется по всем дидактическим единицам учебной программы, что исключает эффект «лотереи» как на экзамене;
- компьютерная программа сама формирует задания для каждого студента методом случайного выбора и это сводит к минимуму вероятность повтора заданий для сидящих рядом студентов, но для этого банк тестовых заданий должен быть достаточно большой;
- преподаватель может проводить диагностику одновременно у 12-15 студентов, количество проверяемых ограничивается только количеством мест в компьютерном классе;

– при проведении экзамена традиционным способом преподаватель слушает ответ студента в среднем 10–15 минут, а при тестировании каждый студент имеет возможность отвечать до 60 минут;

– оценивание ответа компьютером полностью исключает субъективность оценки;

– программа позволяет студенту определить те дидактические единицы учебной программы, по которым его знания не соответствуют норме и своевременно внести корректировку в свою учебную деятельность;

– программа позволяет преподавателю выявить те дидактические единицы, по которым у многих студентов наблюдается несоответствие норме и оперативно провести коррекцию учебного процесса.

Конечно, нельзя говорить о том, что компьютерное тестирование может заменить все формы контроля, но, несомненно, оно является одним из действенных и эффективных способов, позволяющих осуществлять различные виды контроля – промежуточный, рубежный и отсроченный.

Таким образом, сочетание различных форм педагогического контроля является одним из эффективных факторов активизации учебной деятельности студентов, положительно влияет на формирование внутренней мотивации и субъектной позиции студентов в процессе изучения графических дисциплин и, как следствие, повышает качество профессиональной подготовки специалиста.

Список литературы

1. *Активная познавательная деятельность в целостном педагогическом процессе: монография / под ред. Ю. П. Правдина.* – М.; Уфа: Бирск. гос. пед. ин-т, 2001. – 276 с.
2. *Бордовский Т. А., Нестеров А. А., Трапцын С. Ю.* Управление качеством образовательного процесса: монография. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2011. – 359 с.
3. *Буряк В. К.* Активность и самостоятельность учащихся в познавательной деятельности // Педагогика. – 2007. – № 8. – С. 71–78.
4. *Гинецинский В. И.* Роль контроля в процессе обучения // Педагогика. – 2005. – № 5. – С. 27.
5. *Разуменко И. А.* Активизация учебной деятельности студентов художественно-графических факультетов на основе интегративного подхода: автореф. дис. канд. пед. наук. – Новосибирск, 2009. – 19 с.
6. *Сафонова Т. Н.* Экспертно-обучающая система оценки качества знаний в рамках модульной технологии обучения // Труды 6-й международной научно-практической Интернет-конференции «Преподаватель высшей школы в XXI веке» – Ростов н/Д: Рост. гос. ун-т путей сообщения – 2008. – Сб. 6 – Ч. 1. – С. 255–258.

УДК 378.02:372.8

ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ И СПЕЦИАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ БАКАЛАВРОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Е. А. Сысоева, И. Н. Карнаева (г. Бийск)

В статье авторы обращаются к диалогу как педагогической технологии. Диалог неразрывно связан с феноменом понимания и создания произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Педагогическая технология строится на организации деятельности, направленной на подготовку бакалавра в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Ключевые слова: диалог, текст культуры, понимание произведения искусства, инновационная технология, профессиональные компетенции, изобразительное и декоративно-прикладное искусство.

INNOVATIVE TECHNOLOGIES OF FORMATION OF PROFESSIONAL AND SPECIAL COMPETENCES PUPILS IN ART EDUCATION

E. A. Sysoeva, I. N. Karnaeva (Biysk)

In the article the authors turn to dialogue as a pedagogical technology. The dialogue is inextricably linked with the phenomenon of understanding and creating works of fine and decorative art. Pedagogical technology based on the organization's activities, aimed at preparing a bachelor's degree in fine and decorative art.

Keywords: dialogue, the text of culture, understanding of works of art, innovative technology, professional competence, and fine arts and crafts.

Сысоева Елена Анатольевна - кандидат педагогических наук, доцент кафедры изобразительного искусства и дизайна факультета технологии и профессионально-педагогического образования, Алтайский государственный гуманитарно-педагогический университет им. В.М. Шукшина.

E. A. Sysoeva – The Shukshin Altai state humanities pedagogical university

Карнаева Ирина Николаевна - кандидат педагогических наук, доцент кафедры изобразительного искусства и дизайна факультета технологии и профессионально-педагогического образования, Алтайский государственный гуманитарно-педагогический университет им. В.М. Шукшина.

I. N. Karnaeva – The Shukshin Altai state humanities pedagogical university

Совершенствование профессиональной подготовки бакалавров в высших образовательных учреждениях в контексте инновационных путей реформирования системы образования, обусловлено необходимостью формирования у студентов профессиональных и специальных компетенций в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Важным направлением таких изменений становится обращение к личности студента, значимость его индивидуальных познавательных усилий, а не традиционный для высшей школы приоритет знаний. Современное профессиональное образование в области обучения изобразительному и декоративно-прикладному искусству, опираясь на опыт и традиции, должно учитывать психолого-педагогические особенности формирования понимания бакалаврами текста культуры.

В исследованиях, посвященных анализу взаимодействия «текст культуры – читатель», диалог связывается с процессом понимания научных, учебных, художественных текстов (М. М. Бахтин, В. С. Библер, В. А. Доманский, В. П. Зинченко, Ю. В. Сенько и др.). Этот подход предполагает включение в образовательную практику произведений искусства как культурологических текстов с учетом их диалогической природы (М. Ю. Лотман, В. Е. Хализев). Понимание произведения искусства происходит в процессе нахождения смысла, который рождается во взаимодействии, на пересечении текстов, готового (авторского) и создаваемого, «встречного», в котором встречаются два субъекта, два автора (М. М. Бахтин).

Диалог выступает не только как способ трансляции и усвоения накопленного человечеством социального опыта, но и как творческий, эстетический акт, осуществляемый конкретными людьми. При таком подходе целевым ориентиром образования, в том числе профессионального, становится «человек культуры» (В. С. Библер), способный вступать в диалог людей и диалог культур на основе текста (А. А. Брудный, М. Ю. Лотман, М. К. Мамардашвили и др.). В трудах зарубежных ученых диалог рассматривается как процесс осмысления, построения живого знания и поиск смысла (В. Франкл, П. Рикер, М. Хайдеггер и др.) [2].

По степени изученности процесс формирования профессиональных компетенций педагогов-бакалавров художественных специальностей недостаточно освещен в культурологических источниках. Анализ теории и практики организации учебного процесса в вузе и школе позволяет сделать вывод о том, что в высшей школе образовательный потенциал диалога, как инновационной технологии, реализуется не в полной мере. В частности, остается открытым вопрос подготовки бакалавра к организации диалога с произведением изобразительного и декоративно-прикладного искусства, как текста культуры. Этим обусловлен выбор темы исследования, проблема которого заключается в раскрытии педагогических условий, способствующих формированию профессиональных компетенций бакалавров.

Основная задача исследования заключается в создании модели подготовки бакалавра к организации диалога с произведениями изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Процесс изучения учебно-творческой деятельности учащихся направлен на анализ сформированности следующих специальных компетенций:

- владеет теоретическими основами и практическими навыками изобразительного, декоративно-прикладного искусства и дизайна;
- готов к самостоятельной проектной и художественно-творческой деятельности в области изобразительного, декоративно-прикладного искусства и дизайна.

В этом смысле эвристически значимой для дидактики становится, на наш взгляд, модель формирования профессиональных компетенций, где произведения искусства выступают как текста культуры.

Процесс подготовки бакалавра к организации диалога с произведением изобразительного декоративного искусства направлен на приобретение специальных умений. С одной стороны умение понимать картину как текст культуры, с другой уметь организовать диалог с другим, представить исходный текст в виде нового, самостоятельного текста, определив насколько близки смыслы исходного и реагирующего текстов. На уровне перевода необходимо перевести смысл картины, с изобразительного на вербальный язык, определить вопросы, связанные с ее пониманием.

Более глубокое понимание у студентов обеспечивает уровень комментария, который дополняет перевод. Основная цель комментария – приблизиться к пониманию текста путем его сопоставления с контекстом, ввести контекст в явном виде, представляя его как новый текст. Текст комментария не только проясняет смысл исходного текста, но и несет в себе новые смыслы. Особая задача комментария – выявить авторскую позицию по отношению к предшественникам (традиции), возможным оппонентам, различным системам взглядов, диалогические отношения и связи произведения, формирующие и актуализирующие его смысл. Эти связи и отношения могут быть воплощены как явно (в виде скрытых композиционных решений в художественных образах), так и скрыто (в виде намеков, средств «эзопова языка»). Таким образом, по существу (своему), понимаемый учебный текст оказывается включенным в непрерывную культурную деятельность и не может быть изучен иначе, как «звено в цепи» [1, с. 39].

Второй уровень направлен на развитие умений составления культурологического контекста, поиск материалов для истолкования значений и смыслов, заложенных в произведении с одной стороны, а так же составление методического контекста, обеспечивающего понимание процесса организации диалога.

Третий уровень заключается в умении будущего педагога выявить авторскую позицию, способы воплощения смысла, умение оценить свою собственную точку

зрения, с существующими, трансформация собственного непонимания в вопрос и определение пути его преодоления, включая, в том числе умения направленные на организацию диалога с картиной, поиск наиболее оптимальных приемов организации данного процесса.

Особенно важными в процессе подготовки являются умения, открывающиеся на методологическом уровне, это умения рефлексии, направленной на собственные действия и мыслительные процессы.

На первых трех уровнях в центре внимания остается исходный текст, который воспринимающий должен понять и представить его смысл в виде нового текста, отражающего степень понимания. Четвертый уровень перемещает акценты с текста на методологию его анализа: обучаемый должен осмыслить не только то, что хотел сказать автор, но и то, как он этого достиг. На этом уровне отчетливо встает вопрос о соотношении понимания и оценки. При этом суть процесса понимания состоит в последовательном исключении множественности субъективных истолкований и оценок текста, в превращении мнения в знание. На этом уровне необходимо приобрести умения выявлять приемы необходимые для организации диалога с картиной и всеми участниками ее понимания.

Таким образом, технологии формирования профессиональных и специальных компетенций бакалавров в художественном образовании включает понимание произведения живописи как текста и строится на основе последовательной организации четырех уровней погружения в текст-«картину» (перевод, комментариев, интерпретация, методологический). Лично прожив процесс понимания произведения изобразительного искусства, студенты проходят тем самым определенную подготовку к организации диалога на педагогической практике.

Художественное образование является важной составляющей жизни региона. От степени развития художественного образования зависит уровень культуры духовной, как отдельных возрастных групп, так и художественной интеллигенции. Именно художественное образование составляет одно из важнейших условий зарождения и трансляции неповторимых традиций в сфере регионального искусства, является фактором формирования уникальных традиций пространственных, или пластических, видов искусства [4].

Современный художественный мир все более нуждается в разнообразных интеграционных процессах, в сохранении и упрочении старых, в создании и налаживании новых связей, без которых гармоничное существование искусства невозможно.

Список литературы

1. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. – 4-е изд. – М.: Советская Россия, 1979. – 318 с.
2. *Карнаева И. Н.* Подготовка будущего учителя к организации диалога учащихся с произведением живописи: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08.; КузГПА. – Новокузнецк, 2005. – 22 с.
3. *Карнаева И. Н.* Диалогическое понимание текста культуры в подготовке учителя изобразительного искусства // Современные тенденции развития изобразительного, декоративно-прикладного искусств и дизайна: сборник статей / отв. ред. М. С. Соколова, М. В. Соколов; Мин-во обр. и науки РФ, Новосиб. гос. пед. ун-т, Ин-т искусств, Мос. гос. худ.-пром. акад. им. С. Г. Строганова; Отд. общ. средн. обр. гос. ака- демии наук Рос. акад. обр.; Союз дизайнеров России. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2015. – Вып. 13. – С. 229–231.
4. *Сысоева Е. А.* Обучение художников декоративно-прикладного искусства проектированию объектов керамики в образовательных учреждениях Сибири XXI века // Наука и образование: современные тренды: коллективная монография – Чебоксары: Интерактив плюс, 2015. – № 10 – 268 с. – С. 206–215.

УДК7.049.1

**СУВЕНИРНЫЙ ПЛАТОК КАК ОБЪЕКТ УЧЕБНОГО
ПРОЕКТИРОВАНИЯ ПО НАПРАВЛЕНИЮ
«ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО
И НАРОДНЫЕ ПРОМЫСЛЫ»**

Т. Н. Тропина (г. Новосибирск)

Автор предлагает в качестве творческого источника в учебном проектировании обратиться к традиции создания памятных и сувенирных платков в России. В статье изложена история создания сувенирных платков, показано современное состояние этого вида искусства на примере творчества российских художников.

Ключевые слова: сувенирный платок, проектирование, обучение.

**A GIFT SHAWL AS TRAINING OBJECT DESIGN
IN THE DECORATIVE ARTS AND CRAFTS**

T. N. Tropina (Novosibirsk)

The author offers as a creative source in educational design to appeal to tradition create memorabilia and souvenir scarves in Russia. The article described the history of creation of souvenir scarfs, displaying the current state of this art form by the example of the creativity of Russian artists.

Keywords: souvenir scarf, designing, training.

Раздел «Проектирование штучных текстильных изделий с росписью» изучается в 5 семестре в курсе дисциплины «Проектирование изделий декоративно-прикладного искусства и народных промыслов». Курс проектирования призван последовательно и методически правильно научить студентов изучению и анализу обширного наследия отечественного и зарубежного декоративного искусства, законам композиции текстильного рисунка; умению выразить свои творческие замыслы в проекте и материале на всех стадиях проектирования. Темой одного из учебных проектов является разработка сувенирного платка в технике холодного батика.

Тропина Татьяна Николаевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства института искусств, Новосибирский государственный педагогический университет.

T. N. Tropina – Novosibirsk state pedagogical university

В состав проекта входят: разработка комплекта из трех сувенирных платков по выбранной теме. 5 вариантов композиционного решения (10х10), тоновое и линейное решение наиболее удачного варианта, 2 варианта цветового решения в масштабе 1:2. Выполнение шаблона платка на кальке в натуральную величину.

Платки-сувениры, выпускаемые промышленностью, имеют размеры 65×64 и 52×50 см [12, с. 269]. Рисунки платков строятся по принципу монокомпозиций, т.е. орнаментальный или сюжетный мотив организуется в замкнутой плоскости заданного размера и формы и подчиняется общим закономерностям. «Художник, имеющий дело с решением композиции штучных текстильных изделий, должен учитывать следующие требования к построению рисунка:

- создание замкнутой композиции рисунка с учетом взаимосвязи всех элементов мотива и фона;
- определение характера равновесия (статическое или динамическое);
- выявление доминанты композиции» [12, с. 260].

Выдаче задания предшествует мультимедийная презентация по теме «История сувенирных платков в России». Цель – знакомство с историей производства памятных и сувенирных платков в России, воспитание уважения к историческому и культурному наследию России у молодого поколения, создание целостной картины истории платка в русской культуре.

На протяжении веков платок был традиционной частью русского костюма. Ассортимент платков был обширен. Платки были разными по форме, цвету, орнаментальному решению и технике выполнения [12, с. 262].

Иногда рисунок платка посвящался значимым общественным событиям. В музее Виктории и Альберта в Лондоне хранится платок, напечатанный в 1685 году, с изображением карты Англии. Такие платки-карты были очень удобны для путешественников, его можно было легко сложить и поместить в кармане. На платках стали изображать значимые государственные события, военные победы и многое другое. Платок мог выполнять информационную функцию, быть агитационным плакатом и сувениром на память.

Такие памятные и сувенирные платки по аналогии с английскими стали печатать и в России. Первый памятный платок был посвящен открытию памятника Минину и Пожарскому в Москве в 1818 году [13]. Таким образом, лоскут ткани стал нести «отпечаток» живой истории – отражение важных событий, юбилейных дат. Сохранившиеся памятные и сувенирные платки можно было увидеть на выставках «Ситцевая Россия» (г. Москва) [9], «Узорье старого платка» (г. Биробиджан), в Музее истории русского платка и шали (г. Павловский Посад) [3]. Большинство платков печатались на предприятиях товарищества Даниловской ману-

фактуры, Прохоровской Трехгорной мануфактуры, Павлово-Посадской мануфактуры, на мануфактуре братьев Ф. и А. Разореновых в с. Вичулге Костромской губернии.

По сюжетам «ситцевой хроники» можно изучать историю России. К 300-летию правления Дома Романовых сюжетами для платков стали поворотные моменты в истории России. На платке «Подвиг Ивана Сусанина» развернута история освобождения Московского государства от польско-литовских захватчиков. В центре платка – сцена по рисунку Н.Е. Рачкова, по краям портрет царя Михаила Федоровича, вид Ипатьевского монастыря, изображение памятника Ивану Сусанину в Костроме, дом Романовых в Москве (рис. 1). Платок «Призвание на царство Михаила Романова» содержит медальоны с изображениями всех царей, которые правили Россией с 1613 по 1913 год (рис. 2). Были выпущены платки, посвященные царю Освободителю – Александру II, подписавшему Манифест 1861 года об отмене крепостного права (рис. 3). Коронационные платки, посвященные восшествию на престол Николая II в 1896 году, памятные платки к 100-летию юбилею победы в Отечественной войне 1812 г. и др. [3]. На платке в центре портрет Александра I, по углам портреты Барклая де Толли, Кутузова, Ростопчина и Платова, по сторонам копии известных картин со сценами, посвященными Отечественной войне 1812 года: партизаны, военный совет в Филях, Наполеон, смотрящий на горящую Москву и сжигание знамен французской армии. Вся история Отечественной войны на одном платке (рис. 4).



Рис. 1. Платок «Подвиг Ивана Сусанина»



Рис. 2. Платок «Призвание на царство Михаила Романова»

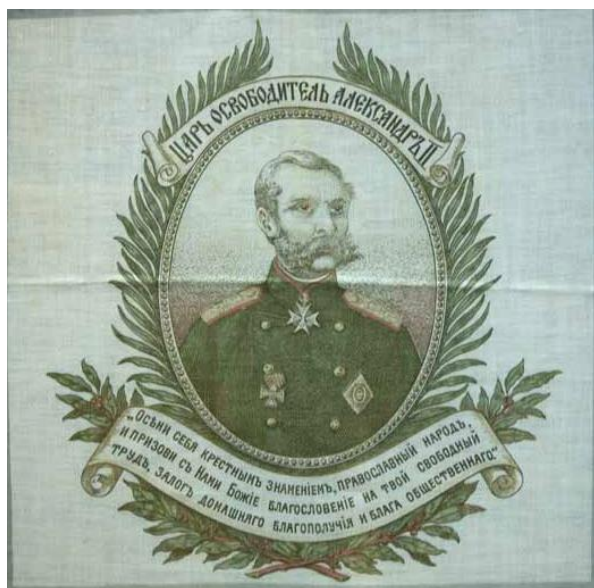


Рис. 3. Платок «Царь-Освободитель Александр II»



Рис. 4. Платок «100-летию войны 1812 года»

Платки служили информацией и рекламой. На платке «Народы Российской империи» в центре изображена карта европейской части Российской Империи последней четверти XIX века (рис. 5). На карту нанесены дороги, соединяющие Москву с другими городами. По углам и по периметру платки изображены жители Великороссии, Малороссии, Лапландии и Кавказа. Нашими соотечественниками тогда были татары, башкиры и финны с поляками [2].

В годы Первой мировой войны платок приобрел обучающую функцию. В Музее истории платка и шали хранится своеобразный «платок-инструкция» оказания первой помощи: платок треугольной формы с изображением способов перевязки косынкой раненых солдат. Еще один интересный платок, предназначенный в помощь солдатам: на кайме платка расположены рисунки со сценами Караульной службы с подробным текстом Устава, а в центральной части схема сборки-разборки винтовки Бердана (рис. 6). Он оказался очень удобным в обращении, чем его бумажная версия [3; 8].

Карта железных дорог Европейской России (конец XIX века) также была напечатана на шелковом платке. Для посетителей Политехнической выставки 1872 года был напечатан сувенирный платок с изображением генерального плана выставки с портретом Петра I в центре.



Рис. 5. Платок «Народы Российской империи»

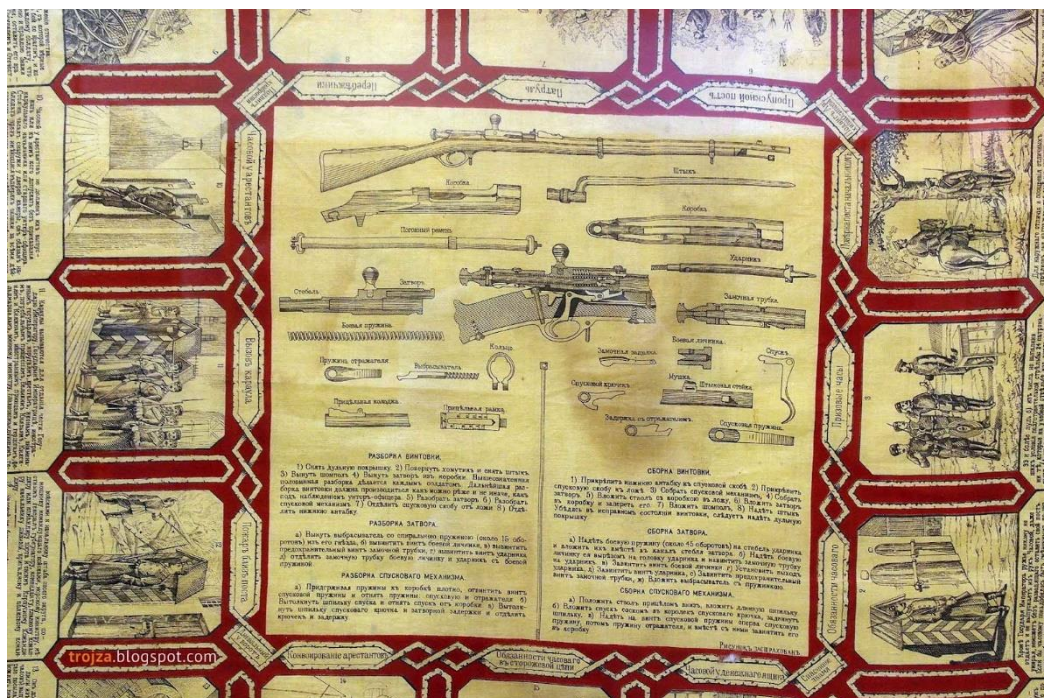


Рис. 6. Платок «Устав караульной службы». Фрагмент

Интересны платки на военные темы. Памятные платки посвящены подвигу русских моряков во время русско-японской войны 1904–1905 гг. [3; 13]. На одном в центре на красном фоне портрет вице-адмирала С. О. Макарова, по углам сюжеты морского боя крейсера «Варяг» и канонерской подводной лодки «Кореец» и гибель С. О. Макарова (рис. 7). Второй платок посвящен 150-дневной осаде Порт-Артура с портретом генерал-адъютанта А. М. Стесселя.

В первые, послереволюционные годы выпускались агитационные платки, например платок художника Н. С. Демкова с портретом В. И. Ленина (рис. 8). Такие платки не использовались по своему прямому назначению, а играли роль плаката. По углам в медальонах портреты вождей и соратников, позже идеологически вредного Льва Троцкого просто аккуратно вырезали [14, с. 81]. На платке, выпущенном к XX годовщине Великой Пролетарской Социалистической революции (1917–1937), мы видим традиционные изображения К. Маркса, В. И. Ленина и И. В. Сталина [3].

В 50-е годы XX века, особенно в связи с проведением Всемирного фестиваля молодежи в Москве, художники-текстильщики обратили свое внимание на создание сувенирных платков. К фестивалю художники подготовили платки, в которых выразились темы мира, единства молодежи разных стран, изображались памятные места Москвы [7, с. 49]. Популярными темами были архитектурные памятники старины, как например платки Н. Кирсановой «Москва» и Н. Жовтис «Столица» [7, с. 50].



Рис. 7. Памятный платок с портретом вице-адмирала С.О. Макарова

В 60-е годы сувенирные платки стали создавать к различным историческим датам, конгрессам, конкурсам, спортивным праздникам. Появились платки – эмблемы предприятий и торговых фирм. Мастера текстиля в лучших платках-сувенирах стремились сохранить традиционную функцию головного платка. Это платки «Колхозный» (1960), «Кижи» (1965) Н. Кирсановой [10, с. 71].



Рис. 8. Платок агитационный с портретом В.И. Ленина

Новая серия сувенирных платков появилась к летней XXII Олимпиаде 1980 г. в Москве. Излюбленным персонажем был талисман Игр – медвежонок (рис. 9). Сохранились подобные платки, выпущенные к Олимпиадам 1936, 1940 гг. [3; 4].

Современные художники продолжают традицию выпуска памятных и сувенирных платков к юбилейным датам. В настоящее время созданы платки к 200-летию Отечественной войны 1812 года, к 70-летию Победы в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг.



Рис. 9. Платок сувенирный к Олимпиаде 1980 года

Платок «1812» А. Толстиковой представляет символическую композицию противостояния двух армий – русской и французской [6]. По диагоналям платка расположены личные гербы Александра I и Наполеона Бонапарта и штандарты русской и французской армий. В середине платка – карта Бородинского сражения (рис. 10).

Художником Павловопосадской платочной мануфактуры В. Зубрицким разработаны сувенирные платки к юбилею Отечественной войны 1812 года: «Герои войны 1812 года» (рис. 11), «Вохонское сражение в войне 1812 года» [5].

Уральский дизайнер Н. Ручкина разработала серию платков, посвященную 70-летию Победы в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг. и продукции Уралвагонзавода [11]. Основой композиций стали советские ордена «Орден Нахимова» и «Орден Кутузова», а также военная техника того времени (танк Т-34) (рис. 12).



Рис. 10. Платок «1812». А. Толстикова



Рис. 11. Платок «Герои войны 1812 года». В. Зубрицкий



Рис. 12. Платок сувенирный «Танк Т-34». Н. Ручкина

По заказу горно-металлургической компании «Норильский никель» выпущены платки с индустриальными принтами [1; 4]. Например, на платке «Металл» изображены непривычные для такого аксессуара сюжеты: ледокол, экскаватор, расплавленный металл, литейный ковш (рис. 13). Индустриальные принты – редкость в мире моды.

Современные художники разрабатывают эскизы платков для серийного производства в технике фотопечати и авторские с ручной росписью. Авторы обращаются к литературным произведениям, сказочным сюжетам: платки А. Толстиковой «Коза-Дереза», «Князь Серебряный» (рис. 14).

Таким образом, история создания сувенирных платков дает ценный материал для творчества не только в учебном проектировании, но и в области современного искусства, дизайна и моды.



Рис. 13. Платок «Металл». Radical Chic.

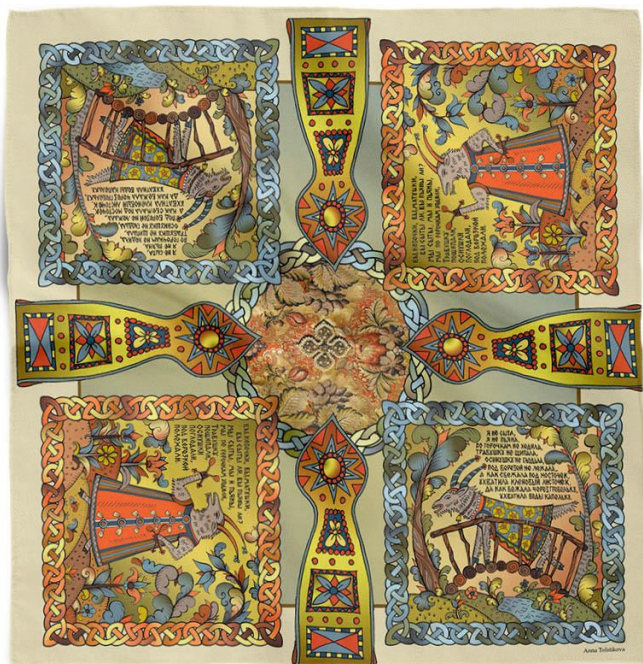


Рис. 14. Платок «Коза-Дереза». А. Толстикова

Список литературы

1. *Выставка платков в Норильске* [Электронный ресурс]. – URL: <http://street-fashion-guide.ru/news/vystavka-platkov-v-norilске.html> (дата обращения 08.09.2016)
2. *Коровина Е.* Платки и шали: тайные знаки [Электронный ресурс] // Мир музея. – 2011. – № 12. – URL: <http://www.mirmus.ru/arch2011/201112/218-platki> (дата обращения 09.08.2016)
3. *Музей истории русского платка и шали* [Электронный ресурс]. – URL: <https://izi.travel/ru/daf3-muzei-istorii-russkogo-platka-i-shali/ru> (дата обращения 02.11.2016)
4. *Огурцы и ледоколы* [Электронный ресурс]. – URL: <https://little-histories.org/2015/12/03/shawl/> (дата обращения 12.09.2016)
5. *Павловопосадская платочная мануфактура* [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.platki.ru> (дата обращения 11.09.2016)
6. *Платок «1812»* [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.agorapro.ru/collection/podarki-dlya-muschin/product/platok-1812> (дата обращения 18.10.2016)
7. *Советское декоративное искусство, 1945–1975: очерки* / отв. ред. В. П. Толстой. – М.: Искусство, 1989. – 256 с.
8. *Стребнева Н.* Узорный покров от бед и печалей [Электронный ресурс] // Аргументы недели. – 2013. – 4 апреля (355). – URL: <http://argumenti.ru/society/n383/244131> (дата обращения 22.10.2016)
9. *Стрельцова О., Салтовец В.* В Москве открылась выставка «Ситцевая Россия» [Электронный ресурс]. – URL: <http://gorodskoyportal.ru/moskva/news/society/3960690/> (дата обращения 12.09.2016)
10. *Стриженова Т. К.* Наталья Васильевна Кирсанова. – М.: Художник РСФСР, 1976. – 188 с.
11. *Сувенирные платки от корпорации «Уралвагонзавод»* [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.street-fashion-guide.ru/news/suvenirnye-platki-ot-korporacii-uralvagonzavod.html> (дата обращения 22.10.2016)
12. *Художественное оформление текстильных изделий* / С. А. Малахова, Т. А. Журавлева, В. Н. Козлов и др. – М.: Легпромбытиздат, 1988. – 304 с.
13. *Шишенин В., Сольская Л.* Русская история в памятных платках [Электронный ресурс]. – URL: http://www.simvolika.org/mars_081.htm (дата обращения 01.11.2016)
14. *100 % Иваново.* Агитационный текстиль 1920-х – 1930-х годов из собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея им. Д. Г. Бурлыгина. – М.: Интеррос, 2011. – 304 с.

УДК 7.012

ОРНАМЕНТ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ И ТИПОГРАФИКЕ

М. Г. Филиппова (г. Шадринск)

Искусство орнамента существовало с древних времён. Его характерной особенностью всегда являлось отражение культуры и стиля своего времени. В статье приводится анализ графических форм современного орнамента и его места в дизайне.

Ключевые слова: орнамент, категории орнаментов, графический дизайн, композиция, ритм, типографика.

ORNAMENT IN GRAPHIC DESIGN AND TYPOGRAPHY

M. G. Filippova (Shadrinsk)

The art of ornament has existed since ancient times. Its characteristic feature has always been a reflection of culture and style of his time. The paper provides an analysis of graphic forms of contemporary ornament, and its place in design.

Keywords: Ornament, ornament categories, graphic design, composition, rhythm, typography

Орнамент, как особый вид художественного искусства, с древнейших веков сопровождал человека в его повседневности. Современный графический дизайн как губка впитывающий в себя художественный опыт предшествующих поколений и трансформирующий его в соответствии с взглядами современного общества, древнейшего представителя народного искусства также не оставил без внимания.

Проанализировать ситуацию в сфере современной орнаментальной дизайн-культуры удобнее всего на базе дипломных проектов и работ, участвовавших в каких-либо конкурсах или выставках. Различного рода выставки и фестивали, как место сосредоточения самых смелых идей и современных мнений, как нельзя лучше подходят для подобного вида работы.

Из Большой советской энциклопедии: «орнамент (от лат. ornamentum – украшение), – узор, состоящий из ритмически упорядоченных элементов; предназначается для украшения различных предметов (утварь, орудия и оружие, текстильные изделия, мебель, книги и т.д.), архитектурных сооружений (как извне, так и в интерьере), произведений пластических искусств (главным образом прикладных), у пер-

Филиппова Марина Геннадьевна – старший преподаватель кафедры изобразительного искусства и дизайна, факультета технологии и предпринимательства, Шадринский государственный педагогический университет.

M. G. Filippova – Shadrinsk state pedagogical University

вобытных народов также самого человеческого тела (раскраска, татуировка). Связанный с поверхностью, которую он украшает и зрительно организует орнамент, как правило, выявляет или акцентирует архитектуру предмета, на который он нанесён. Орнамент либо оперирует отвлечёнными формами, либо стилизует реальные мотивы, зачастую схематизируя их до неузнаваемости» [3]. По типу изображения (в зависимости от того, из каких элементов состоит орнамент) его можно подразделить на геометрический, растительный, каллиграфический, геральдический, животный, и их разновидности. На первых этапах своего развития орнамент имел не только декоративную функцию, но и содержал в себе символический магический смысл, выступал в качестве оберегов и талисманов. Со временем, орнаментальные мотивы утратили своё ритуальное значение и стали выполнять лишь роль украшения.

Особо хочется отметить то характерное для традиционного орнамента свойство, как чёткое соответствие определённой исторической эпохе и народности. Для нас этот момент очень важен, так как отсутствие национальных границ – одно из существенных отличий графической культуры настоящего времени. Модификация, трансформация, и заимствование исторически сложившихся национальных орнаментальных традиций в равных степенях присуще дизайнерам всех стран. Очень активно используются такие понятия как «стиль» и «стилизация».

Ещё одной особенностью современного искусства является его субъективность. Прошло то время, когда одно направление художественного творчества формировалось в течение столетий и приобретало повсеместную популярность. Сейчас стиль может быть придуман одним единственным человеком, им же доведён до совершенства и изжит в течение короткого периода; он может получить приверженцев и продолжателей и вырасти во что-то более мощное и значимое, а может пройти незамеченным. А. Савельева в энциклопедии «Мировое искусство. Направления и течения от импрессионизма до наших дней» [4] пишет на эту тему следующее: «Поиски новых путей, экспериментирование и революционное преобразование, многоликость, разнообразие и контрастность творческих исканий – отличительные особенности искусства XX–XXI веков». С одной стороны, это значительно обогащает творческую палитру отдельно взятого человека, но с другой, способствует утрате национальной идентификации.

Отсутствие чётко узнаваемых национальных черт вовсе не означает, что орнамент в современном графическом искусстве перестал существовать. Напротив, влияние его очень велико, но он приобрёл несколько иные формы.

Анализ изысканий молодых дизайнеров в сфере плаката и фирменного стиля показал, что орнамент в современной художественно-графической среде представлен достаточно разнообразно, но при этом содержит явные закономерности.

Во-первых, активно применяются традиционные орнаменты – исторический и национальный. Их отличает чёткое соответствие той или иной эпохе и стране.

Они используются для усиления связи с необходимым историческим периодом и национальной принадлежностью. Тщательно скопированные с образцов или подввергнутые незначительным изменениям, но в любом случае остающиеся узнаваемыми. Очень часто исторический орнамент становится источником для вдохновения. На роль таких орнаментов обычно выбираются наиболее колоритные образцы, такие как греческий меандр, узор Пейсли (восточный огурец) или русская хохлома (рис. 1).



Рис. 1. Король Виктория. Киевский государственный институт декоративно-прикладного искусства и дизайна, Украина, Киев, фирменный стиль «Королівські митці» [2]

Ко второй категории хочется отнести разновидность современного орнамента, в котором главным является не отдельно взятый мотив (элемент орнамента), а его ритмическое чередование (рис. 2, 3).

Именно ритм позволяет нам выделять данный вид графики в особый жанр художественного творчества. Отдельный графический элемент приобретает особую ценность только при нахождении в сумме с остальными. И по наличию или отсутствию ритма мы судим о характере представленного перед нами изображения. В данном случае орнамент – это способ организации графической композиции. Тип построения может использоваться любой: линейный, радиальный или сетчатый. При этом, в большинстве случаев, он не затрагивает смысловую составляющую произведения, чем существенно отличается от своего предшественника.

Современная графическая композиция редко бывает связана с поверхностью, на которую она нанесена. Объект, подвергшийся украшательству, выступает лишь в качестве основы. Очень часто для потребителя решающим фактором в процессе покупки является не функциональные свойства приобретаемой вещи, а декоративные. При этом присутствие одного и того же орнамента на рекламном плакате и заварочном чайнике не вызовет ни у кого чувство абсурда. Универсальность – важное условие, обеспечивающее современному графическому продукту жизнестойкость.

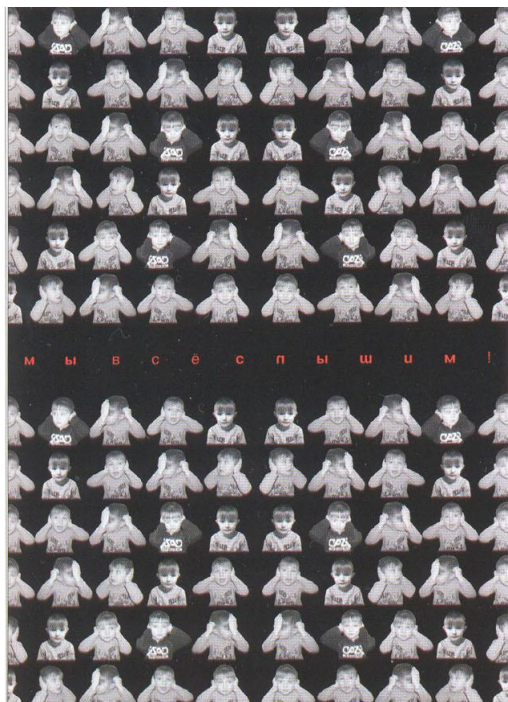


Рис. 2. Дуплищева Екатерина, ТГУ, Россия, Тольятти, из серии плакатов «Без мамы» [2]



Рис. 3. Билык Наталья, СПбГУ, Россия, Санкт-Петербург, плакат для «Дня филолога и восточника» [2]

К третьему типу можно отнести графику орнаментальность в которой прослеживается за счёт цвета. То есть ритм – обязательная составляющая любого орнамента – организован исключительно благодаря закономерному чередованию цветовых пятен (рис. 4).



Рис. 4. Мишина Ольга, КГУКИ, Россия, Краснодар, фирменный стиль для «Творческой лаборатории «Е5» [2]



Рис. 5. Петрушина Екатерина, КИИД, Россия, Набережные Челны,
дизайн-проект журнала для детей «Петрушка» [2]

Такой подход в организации композиции встречается не только внутри элемента, но и при формировании общей поверхности выставочных стендов: каждый объект, будь то графический элемент или шрифтовой блок, располагаясь на плоскости листа, имеет определённую тоновую и цветовую окраску. Взаимодействуя с окружающим пространством, он создаёт рифмованное поле, которое и вызывает ощущение орнаментальности поверхности. Секрет кроется в гармонии, которая заложена в композиционных свойствах орнамента. Стремясь привести свою работу в законченный вид, дизайнер невольно прибегает к его помощи. Нередко, подобный эффект виден в оформлении журнальных полос и книжных страниц, особенно в детской литературе. Безусловно, существуют смешанные виды орнаментов, которые включают в себя одновременно несколько типов организации плоскости.

Активно в графическом дизайне используется и каллиграфия. Буквы, благодаря своему историческому родству с орнаментом по природе своей обладают значительными декоративными свойствами (рис. 6-8).

Дополнительно, единству таких композиций способствует рифмованность букв в границах одной гарнитуры. Отдельного внимания заслуживает стиль Граффити, ведь это не что иное, как Вязь современного города.

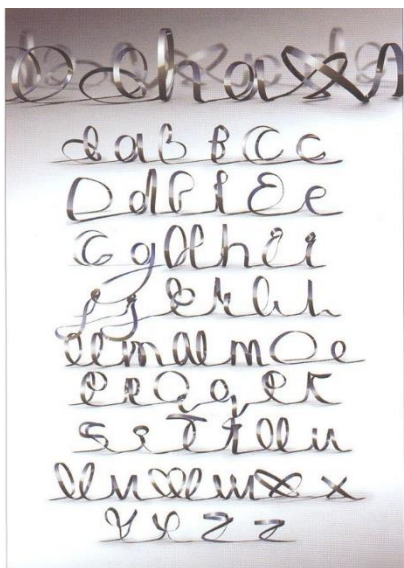


Рис. 6. Клочков Кирилл, Anglia Ruskin University, Великобритания, Кембридж, плакат «aguTUPEFACE» [2]

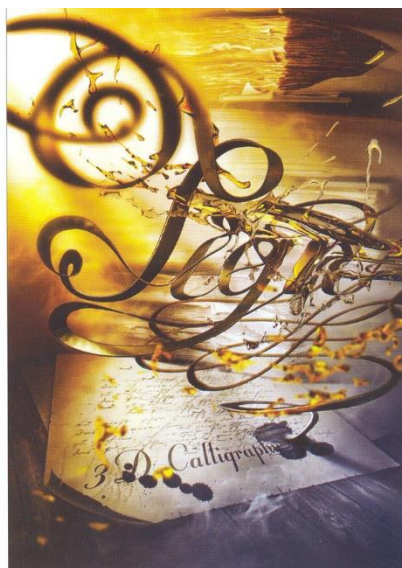


Рис. 7. Клочков Кирилл, Anglia Ruskin University, Великобритания, Кембридж, плакат SIGN – 3D Каллиграфия [2]

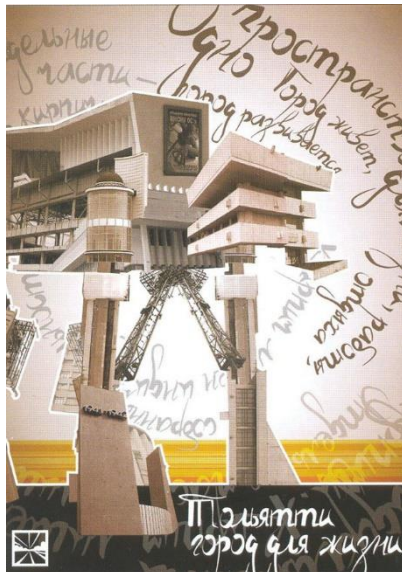


Рис. 8. Золотарёв Денис, ТГУС, Россия. Тольятти, из серии плакатов для города «Тольятти – органичный город» [2]

Помимо вышеперечисленных, при анализе графических работ молодых дизайнеров обращают на себя внимание ещё кое-какие отличительные черты современной орнаментики. Прежде всего, резко бросается в глаза их компьютерное происхождение. Очень важной характеристикой исторического орнамента является симметричность и подобие элементов композиции. Современные же орнаменты в этом плане допускают большее разнообразие. Наблюдаются значительные вариации не только на тему размера мотива, но и разительные расхождения в форме. Часто элементы композиции объединяет общая тематика и орнаментальный способ её организации но, никак не симметрия и подобие.

Орнамент, с момента своего возникновения и до наших дней, являет собой отражение окружающей среды человека. В роли мотивов выступают наиболее значимые объекты, события и явления [5]. В каждый исторический период у людей складывается особое понимание мира. Оно зависит и от страны, и от религии, и от географического положения, и ещё от тысячи других более или менее значимых факторов. Под влиянием этих обстоятельств, графическое и декоративно-прикладное искусство каждый раз приобретают особые отличительные черты. Получается, что окружающая действительность, пропущенная через призму мировоззрения человека, наполняется индивидуальностью. По этой причине ранние формы орнамента были наивно-геометрическими, а мотивы орнаментов начала XXI века пропитаны урбанистической средой. «Каждая эпоха, каждый стиль, каждая последовательно выявившаяся национальная культура вырабатывали свою систему орнамента; поэтому он является надёжным признаком принадлежности произведений к данному времени и к данной стране» [4]. Орнамент всегда обладал свойствами концентрировать в себе всё самое значимое и органично вплестаться в сферу деятельности человека. «Вдохновляясь дикой природой, художники на протяжении веков создавали узоры, основанные на животных и флористических мотивах. Сегодня дикая природа исчезает, ничего не осталось без внедрения человека... Теперь дикими явлениями становятся бренды. Природа стала культурой, а культура превращается в нашу новую природу». «Кроме того, в наше время рождаются совершенно новые узоры, создателями и носителями которых становятся различные пространственные конструкции, узоры на подошвах обуви, шинах колес, современные пластические материалы и т. д.» [1]. Нельзя сказать, что это плохо – это лишь отражение нашей реальности, подчинённое классическим законам гармонии.

Список литературы

1. *Девочкина О.* Лого-звериный узор [Электронный ресурс] // онлайн журнал "Tut design". – URL: <http://tutdesign.ru/2009/12/21/logo-zverinyj-uzor.html> (дата обращения: 04.04.2010).
2. *Международный студенческий фестиваль дизайна «Стрелка»: каталог работ.* Н-Новгород. – Н-Новгород: Юнион Принт, 2008.

3. *Орнамент* // Большая советская энциклопедия (в 30 тт.): т. 18. – М.: Советская энциклопедия, 1969–1978.
4. *Савельева А.* Мировое искусство. Направления и течения от импрессионизма до наших дней. – СПб.: Кристалл; М.: ОНИКС, 2006.
5. *Соколова М. С., Соколов М. В.* Орнамент и металлическое кружево русских мастеров: монография. – Магнитогорск: МаГУ, 2010. – 146 с.

УДК 747

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ ДИЗАЙНЕРОВ. ТРАЕКТОРИИ ИХ РЕШЕНИЯ

Д. А. Хворостов (г. Орел)

В настоящее время необходимо разработать педагогические методы использования компьютерных технологий в органичном сочетании с традиционными инструментами художников и дизайнеров, и включении этих методов, как дополнения, в уже существующие методики обучения студентов на художественно-графических факультетах и факультетах дизайна. Компьютер должен дополнять навыки работы карандашом, кистью.

Ключевые слова: Компьютерные технологии, изобразительное искусство, методы преподавания, традиционные инструменты, навыки работы.

PEDAGOGICAL PROBLEMS OF TRAINING OF STUDENTS OF DESIGNERS. TRAJECTORIES OF THEIR DECISION

D. A. Khvorostov (Orel)

Now it is necessary to develop pedagogical methods of use of computer technologies in an organic combination to traditional tools of artists and designers, and inclusion of these methods as additions, in already existing techniques of training of students at art and graphic faculties and faculties of design. The computer has to supplement skills of work as a pencil, brush.

Keywords: computer technologies, fine arts, teaching methods, traditional tools, skills of work.

Методика подготовки бакалавров и магистров на художественно-графических факультетах и факультетах дизайна, которые в недавнем прошлом были художественно-графическими, богатая устоявшимися традициями, вот уже несколько лет, претерпевает существенные изменения. Академический рисунок, живопись, скульптура и история искусств продолжают оставаться в учебных планах. Декоративно-прикладное искусство, черчение и начертательная геометрия, эти в недавнем прошлом, обязательные для студентов дисциплины, проверенные временем, с отточенными методиками обучения и подготовки специалистов постепенно уходят из расписаний занятий.

Хворостов Дмитрий Анатольевич - доктор педагогических наук, профессор кафедры декоративно-прикладного искусства и технической графики художественно-графического факультета, Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева, член СД России, член творческого СХ России, член международной ассоциации деятелей художественного образования.

D. A. Khvorostov – Orel state university named after I. S. Turgenev

Традиционные художественные материалы пока еще держат свои позиции, но уже далеко не все. Лист бумаги и карандаш, мягкий материал, акварель, уголь, тушь, сангина, резец по линолеуму и офортная игла участвуют в подготовке студентов. Холст, кисть, масляные, акриловые и гуашевые краски, мастихин, эти родные инструменты живописца и графика, пока тоже остаются в арсенале будущих учителей ИЗО и дизайнеров. А вот резцы по дереву, чеканы по металлу, гончарный круг и барабан для коклюшек – то, без чего не обходятся студенты – «прикладники», к сожалению уходят. Циркуль и линейка, рейшина и рейсфедер, все эти испытанные временем и верные инструменты будущих художников и дизайнеров, всегда помогавшие студентам на занятиях черчением и начертательной геометрией тоже теряют актуальность. Так, по крайней мере, происходит на художественно-графическом факультете ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет имени И. С. Тургенева».

Изменяются учебные планы, отражая в себе изменение в государственных стандартах. Сокращаются бюджетные места, что подобно лавине сметает ставки, кафедры и целые факультеты. Но остаются народное искусство, народные промыслы, изобразительное искусство России, декоративно-прикладное искусство России. Элементы, взятые из народных искусств и промыслов, присутствуют в фирменных стилях практически всех официальных государственных мероприятий – Олимпиады, Универсиад, Дней городов и т.п.

Многое меняется, но инструменты не остаются замкнутыми в своих технологических рамках, они переходят из одной сферы творческой деятельности студента в другую. Инструмент «Карандаш» необходим на любых занятиях. «Кисть» применяется и на живописи и в черчении – архитектурные отмывки, на занятиях графикой и ДПИ – наброски и эскизы тушью и акварелью. Без циркуля и линейки не обойтись на черчении и при освоении декоративно-прикладного искусства.

То же самое происходит и с методиками обучения. Понятия «Тень», «Блик», «Рефлекс» изучаются и применяются и на рисунке и на живописи и в черчении (технический рисунок) и на занятиях декоративно-прикладным искусством. Толщина линии, столь значимая в черчении, очень существенна и в рисунке и в живописи. Линейная перспектива изучается на занятиях черчением, рисунком, живописью, декоративно-прикладным искусством (маркетри, роспись и др.). И все эти знания, и навыки дополнительно закрепляются и приобретают теоретическую базу на занятиях историей искусств, при рассмотрении произведений мастеров прошлого.

Таким образом, мы видим устойчивую, отработанную межпредметную взаимосвязь обучающих методик, по различным дисциплинам, поддержанную рабочими, технологическими функциями инструментов и материалов, которые входят в систему технических средств обучения.

Казалось бы, все в методическом мире изучения дисциплин художественно-графического цикла устоялось, обрело многолетнюю практику. Но не так давно родилось новое явление – компьютер, который сразу вошел в нашу жизнь. А закрепившись в повседневной жизни компьютер начал, проявлять себя и в обучающем процессе. Вначале робко – печатные редакторы и программы просмотра фотографий, затем все активнее – программы редактирования изображений, двух и трехмерные графические редакторы. На данный момент компьютер прочно вошел в учебную жизнь факультетов и вузов. И, как нам кажется, возникла необходимость определить его место в системе методов и технических средств обучения.

После проведенных исследований мы установили, что в настоящее время существует две крайности:

1. Полное отрицание компьютера как рабочего инструмента студента художественно-графического факультета – Только работа руками! Только кисть и карандаш! Компьютер – это очень просто и примитивно, нажал кнопку и все готово!

2. Полная подмена компьютером всех прошлых инструментов и материалов при изучении ряда дисциплин, например «Проектирование интерьера», «Проектирование дизайна среды» и т.п.

И то, и другое неверно и отчасти опасно. Нельзя в современном мире отрицать компьютер и запрещать студентам на нем работать. Если не привить навыки работы с профессиональными программами, то студенты выйдут из стен ВУЗа совершенно не подготовленными к реальным требованиям своих работодателей и окажутся невостребованными как специалисты. Они станут безработными сразу по окончании своего факультета. Сейчас при приеме на работу в любую дизайн-студию, архитектурное или рекламное бюро требуются знания минимум одной, а то и нескольких профессиональных компьютерных программ. Самые востребованные из них, двухмерные Adobe Photoshop, Adobe Illustrator и Corel Draw, трёхмерные ArchiCAD, AutoCAD и 3D studio Max. Это основной пакет программ? требуемых практически везде при приеме на работу. «Электронные средства обучения уже являются обязательным компонентом учебно-воспитательного процесса и оказывают большое влияние на все другие его компоненты – цели, содержание, формы, методы. По современным требованиям работодателей, выпускники дизайнерских и художественно-графических факультетов обязаны знать нескольких компьютерных программ и уметь профессионально применять их на практике» [5, с. 66].

Есть и другая крайность – если полностью перейти на изучение только компьютерных программ, то студент останется без крайне необходимых в дальнейшей работе навыков выполнения набросков и эскизов. Он не сможет понять секрета образования рефлекса и блика на поверхности предмета. Ведь понять движение света и тени можно только на пленэре, а разобраться с линейной перспективой помогают

ночи, проведенные над листами ватмана с карандашом и линейкой в руках. Но почувствовать и разобраться в этих нюансах он не сможет и за него все однозначно, вез объяснений, сделает умная программа с помощью умной машины. А ведь не всегда, в дальнейшей своей профессиональной работе, бывший студент, при встрече с заказчиком будет иметь возможность воспользоваться компьютером или ноутбуком – элементарная проблема – разряженная батарея ноутбука или «зависание» компьютера могут перечеркнуть плоды тяжелого многомесячного труда дизайнера. И дизайнер, не владеющий художественной подготовкой «работы от руки» ничего не сможет показать заказчику. Иногда все решает вовремя сделанный карандашный набросок, иллюстрирующий его дизайнерскую мысль. В этом случае без навыков работы «от руки» не обойтись. Кстати, очень часто в объявлениях при приеме на работу, кроме перечисления необходимых для претендента компьютерных программ, стоит эта фраза: и умение работать «от руки». Если не привить студенту данное умение, то он станет только обслуживающим персоналом компьютера, не способным понять сути художественных процессов и построений. Решению этих проблем большое внимание уделяет А. С. Хворостов. В своих работах «Использование специфики рисунка в прикладном искусстве для эстетического воспитания и художественного образования студентов» [2] и «Специфика рисунка в декоративно-прикладном искусстве» [3] он раскрывает значение рисунка в современном образовательном пространстве.

Таким образом, нам видится, что решение назревающей проблемы в разработке методов использования компьютерных технологий в органичном сочетании с традиционными инструментами художников и дизайнеров, и включении этих методов, как дополнения, в уже существующие методики обучения студентов на художественно-графических факультетах и факультетах дизайна.

Компьютер должен дополнять навыки работы карандашом, кистью и рейсфедером. С помощью компьютерных программ преподаватель имеет возможность наглядно и доступно объяснить многие непонятные моменты, возникающие в ходе изучения дисциплин. Например, проиллюстрировать, как рождается рефлекс на поверхностях вращения, на шаре, на вазе. Эффектно и мгновенно стилизовать реалистичное фотоизображение в графику или плакат. В ходе изучения начертательной геометрии, показать со всех сторон, как взаимно пересекаются геометрические тела, оказав тем самым помощь пространственному мышлению студента. Подобных примеров можно привести множество. После таких наглядных пояснений учебная работа у студентов пойдет намного плодотворнее. Это уже проверено на практике.

Проведенные наблюдения показали, что студенты, хорошо владеющие рисунком и живописью, а так же разбирающиеся в черчении, намного быстрее начинают осмысленно работать в очень сложной программе 3D studio Max. Им заметно проще освоиться в механизмах построения трехмерной объемной графики и понять

принципы создания реалистичного освещения в создаваемых проектах. Изучив принципы стилизации на занятиях декоративно-прикладным искусством, и поработав акварелью и карандашом, студенты уверенно осваивают стилизующие фильтры и эффекты в программе Adobe Photoshop, заранее предвидя конечный результат своей творческой работы.

Таким образом, взаимно дополняя друг друга, проверенные традиционные и новые экспериментальные методы обучения смогут совместно, не конфликтуя решать задачу подготовки профессионального специалиста в стенах художественно-графического факультета и факультета дизайна.

Как показали наши экспериментальные исследования, в подготовке студентов к организации среды особое значение приобретают ролевые профессионально ориентированные игры. В ходе обучения студентов направлений подготовки «Дизайн среды», «Искусство интерьера», «Декоративно-прикладное искусство» ролевые игры необходимо вводить в учебный процесс с первого года обучения. Особую важность они имеют в процессе подготовки студентов к проектным и производственным практикам. В этом случае ролевые профессионально ориентированные игры готовят студентов к адаптации в новом коллективе, знакомят с технологическими и психологическими особенностями выбранной профессии, развивают профессионально-значимые качества. После завершения практики, на стадии подведения итогов, так же необходимо провести несколько ролевых профессионально-ориентированных игр для закрепления и обобщения полученных в ходе практики навыков и передачи приобретенного личного опыта студентов.

Общей целью ролевой профессионально-ориентированной игры в курсе обучения студентов является развитие образовательных и, в конечном итоге, профессиональных компетенций. Образовательные (Общекультурные) компетентности – это способности активно использовать знания, умения, навыки, личностные качества, обеспечивающие успешную подготовку учащихся в одной или нескольких образовательных областях. Профессиональные компетенции – это способности работника выполнять работу в соответствии с требованиями должности, а требования должности – задачи и стандарты их выполнения, принятые в организации или отрасли.

В будущей профессиональной практике студента по направлениям подготовки Дизайн, постоянно будут возникать сложные и неоднозначные производственные и личностно-психологические ситуации, которые необходимо будет решать мгновенно, без опоры на домашнюю, наработанную и накопленную архивную базу. Часто практикующему дизайнеру не оставляют резерва времени для обдумывания и переноса решения возникшей проблемы «на потом». Такие ситуации постоянно возникают на стадии финишной сдачи разрабатываемого объекта. Если не подготовить студента к подобным ситуациям в ходе обучения в вузе, то в дальней-

шей профессиональной деятельности, ему не обойтись без серьезных психологических травм и материальных потерь. В руках преподавателей дающих знания студентам в ходе подготовки их к профессиональной деятельности помочь избежать подобных просчетов и ошибок.

Работа над конкретным дизайн-проектом предполагает несколько основных этапов деятельности: проведение переговорного процесса с заказчиком; планирование этапов работы на объекте; выполнение проекта «от руки» или на компьютере; подбор финишных материалов (настенная и напольная плитка, обои, декоративные покрытия, потолочные и напольные покрытия) мебели, оборудования и аксессуаров; донесение идеи проекта до исполнителей; воплощение дизайн-проекта в материале – авторский надзор.

Все эти этапы необходимо изучить и детально разобрать со студентами в ходе ролевых профессионально-ориентированных игр. Во время проведения игр студенты должны меняться ролями в сценарии игры, рассматривать поведенческие и профессиональные аспекты со всех сторон.

На состоянии определения ситуации и постановки цели игры, преподаватель четко определяет ситуацию с тем, чтобы студенты полностью поняли, что должно произойти в процессе ролевой игры. «Ролевые профессионально ориентированные игры готовят студентов к адаптации в новом коллективе, знакомят с технологическими и психологическими особенностями выбранной профессии, развивают профессионально-значимые качества» [4, с. 338].

Ролевая подготовка включает ознакомление с ролевыми сценариями, которые содержат определенные задачи с различными временными параметрами – от нескольких минут до нескольких часов. В последнем случае ролевая подготовка выполняется как домашнее задание. После проведения ролевой игры проводится анализ смоделированной ситуации.

Реализация метода ролевых профессионально-ориентированных игр на практике ведет к изменению позиции преподавателя. Из носителя готовых знаний он превращается в организатора познавательной, исследовательской, и в конечном итоге профессиональной деятельности своих студентов.

Мы не одиноки в данном вопросе. Например, О.П. Савельева предлагает решение проблемы профессиональной подготовки художника-педагога в условиях модернизации образования [1, с. 272–276].

Список литературы

1. *Савельева О. П.* Актуальные вопросы профессиональной подготовки художника-педагога в условиях модернизации образования // Южно-Уральский педагогический журнал. – 2009. – № 1. – С. 272–276.
2. *Хворостов А. С.* Использование специфики рисунка в прикладном искусстве для эстетического воспитания и художественного образования студентов //

- Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2012. – № 4. – С. 404–407.
3. *Хворостов А. С.* Специфика рисунка в декоративно-прикладном искусстве // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2009. – № 3. – С. 336–339.
 4. *Хворостов Д. А.* Условия формирования профессиональных компетенций студентов в процессе освоения проектных технологий // Ученые записки Орловского государственного университета. Научный журнал. Серия: гуманитарные и социальные науки. – 2013. – № 2 (52). – С. 337–341.
 5. *Хворостов Д. А.* Формирование профессиональных компетенций у студентов направлений подготовки «дизайн» в ходе освоения проектных технологий // European Social Science Journal (Европейский журнал социальных наук). – 2014. – № 2 (41), Том 1. – С. 66–72.

УДК 75. 01: 378

ОБУЧЕНИЕ ГРАФИЧЕСКИМ ТЕХНИКАМ СТУДЕНТОВ ДИЗАЙНЕРСКИХ ФАКУЛЬТЕТОВ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВУЗАХ

Н. И. Холодок (г. Хабаровск)

В статье рассматриваются вопросы выразительных средств печатной графики – монотипии. Автор дает краткую характеристику современного состояния процесса обучения графическим техникам, выявляет проблемы и предлагает пути их устранения.

Ключевые слова: эстамп, печатная графика, обучение, графические техники, высокая печать, оттиск.

TRAINING IN GRAPHIC TECHNICIANS OF STUDENTS OF DESIGN FACULTIES ART HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS

N. I. Holodok (Khabarovsk)

In article questions of means of expression of printing graphics – a monotypiya are considered. The author gives the short characteristic of a current state of process of training in graphic technicians, reveals problems and offers ways of their elimination.

Keywords: print, printing graphics, training, graphic technicians, relief printing, print.

Мировая художественная школа имеет большой опыт педагогической практики в области развития системы обучения графическим техникам. Как показывает история искусства, создать систему обучения графическим техникам пытались многие талантливые мастера прошлого. На протяжении веков вырабатывались приемы и методы изображения природы, опыт работы обобщался в научно-теоретических трудах, которые постепенно дополнялись и совершенствовались.

Анализ современных публикаций по истории и методике преподавания графическим техникам в высших учебных заведениях показывает, что их основной задачей всегда являлось выявление перспективных целей, способных оказать реальное воздействие на повышение уровня преподавания в новых условиях функционирования вузов страны. Использование лучших достижений педагогической мысли прошлого позволяет не повторять пройденного, а закрепив в аккумулированном виде их выводы и предложения, создать на этой базе новаторские методики, отвечающие потребностям времени [1; 4; 5].

Холодок Николай Иннокентьевич – доцент кафедры изобразительного искусства, Тихоокеанский государственный университет.

N. I. Holodok – Pacific National University

Для совершенствования системы обучения графическим техникам на дизайнерских факультетах художественных вузов необходим поиск и внедрение в практику наиболее оптимальной методики обучения на основе проведенных экспериментальных исследований.

При подготовке учебных заданий важно учитывать, что произведение искусства – результат образно-пластического открытия реальности, оно рождается в сокровенных глубинах чувств и разума художника, его решение не может быть однозначным, как решение математического уравнения с несколькими исходными данными. В нем всегда присутствует тайна человеческого чувства, не подвластная логике и четкому рациональному определению. Но при всей своей психологической сложности, тонкости, неповторимости творческий процесс в искусстве развивается под воздействием ряда факторов, которые во многом определяют собою особенности, как самого этого процесса, так и его результата. Этих факторов три:

1. Объект изображения – что изображается (под этим термином может пониматься как реальный объект – натура, объект сознания, фантазии как своеобразной "репродукции" реальной действительности – событие истории или мифологии, представляемый или вымышленный предмет, литературный образ и т.п.).

2. Отношение художника к объекту, определяемое идейными и практическими установками творчества, – зачем создается произведение, какова его идейная направленность и предполагаемый практический «способ употребления». Очевидно, что один и тот же объект будет по-разному трактоваться художником в агитационном плакате или станковом живописном произведении.

3. И, наконец, качество продукта творческой деятельности зависит от того, как оно создается, во многом оно определяется свойствами и изобразительными возможностями инструментов, которыми пользуется художник, и обрабатываемого материала. Материал для художника – не чисто технический фактор творчества. При прочих равных условиях, но в зависимости от того, вооружен ли он карандашом, пером или кистью, художник сосредоточит свое внимание на разных пластических качествах объекта и, соответственно, по-разному может изобразить его.

Ход выполнения над графическими техниками должен учитывать следующие моменты – это то, что в многообразном искусстве графики видная роль принадлежит эстампу. Эстамп непрерывно совершенствуется, приобретает все большую популярность и все большее распространение. Эстампом (от французского *estampe* – штамповать) называется графическое художественное произведение, отпечатанное с авторской печатной доски. Печать в искусстве графики называется художественной печатью в отличие от типографской или полиграфической). Печатная форма, с которой оттискивается эстамп, создается самим художником, автором и называ-

ется авторской печатной формой в отличие от типографской печатной формы, которая изготавливается фотомеханическим способом). Создание авторской печатной формы является подлинно творческим процессом [2; 3].

Графической техникой называется совокупность способов, приемов работы в каком-либо материале и навыков в использовании особенностей этого материала, применяемых для создания художественного произведения. В большинстве случаев графическая техника получала свое наименование в зависимости от материала печатной формы. К наиболее распространенным в настоящее время техникам относятся: литография, линогравюра, офорт, ксилография, гравюра на картоне.

Разработка практических основ методики обучения графическим техникам требует знания того, что художественная печать четко разделяется на три вида:

1. Высокая, или выпуклая печать. Изображение оттискивается на бумагу с возвышающихся, выступающих мест печатной формы (как, например, в линогравюре и ксилографии).

2. Плоская печать. Оттиск производится с плоской, ровной поверхности печатной формы (как, например, в литографии).

3. Глубокая печать. Изображение оттискивается из углубленных мест печатной формы (например, в офорте).

Педагогу, занимающемуся разработкой оптимальной системы упражнений по обучению графическим техникам, необходимо учитывать то, что каждая графическая техника, как правило, связана с одним определенным видом печати. Существуют такие профессиональные определения, как «техника глубокой печати», «техника высокой печати» и т. д. Каждый из видов печати, каждая графическая техника придают эстампу совершенно особые, неповторимые художественные достоинства, которые художник обязан всесторонне изучать и всеми способами выявлять и подчеркивать в своем творчестве.

Ход выполнения при работе над графическими техниками должен учитывать, что в пределах одной графической техники существуют различные способы, приемы работы, которые, не ослабляя лучших сторон той или иной техники, расширяют диапазон изобразительных средств для создания художественного произведения.

Всем начинающим работать в эстампе, необходимо помнить, что эта техника с ее разнообразными манерами и относительно сложным процессом работы требует от художника высокой дисциплины труда, внимания и настойчивости. Любая стадия работы, являясь частью творческого процесса, требует личного участия автора. В эстампе чрезвычайно велика роль практической работы, личного опыта, эксперимента, в которых проверяются, закрепляются и пополняются сведения, почерпнутые из пособий и указаний руководителей. Но в конечном итоге все технические познания, все практические навыки должны быть подчинены творческим целям.

Художественное мастерство состоит в единстве творческого и технического процессов, когда замысел произведения рождается с учетом определенной техники, а не приспособливаться к ней в ходе работы. Такое отношение к делу рождает высокое творческое напряжение, ответственность и собранность художника, необходимые во всех без исключения стадиях работы над эстампом [2; 3; 6].

Художник-педагог должен проявить свою потребность переосмысливать то, что он, как ему кажется, давно и хорошо знает. Он должен также дать понять учащимся, что его понимание объекта или действительности не может служить для них единственно верной отправной точкой в их познавательном опыте. Такая личностная позиция педагога делает обучение частью более широкого образовательного процесса, в котором образование выступает как средство социальной трансформации, демократического преобразования общества.

– Одна из главных задач методики преподавания состоит в том, чтобы выпускники дизайнерских факультетов творческих вузов, вступая в диалог с другими культурами и школами, не редуцировали к более примитивным направлениям в изобразительном искусстве, а смогли отстаивать высокие отечественные культурные ценности.

– Важно поставить студента в положение исследователя, первооткрывателя. Психолого-педагогические исследования последних лет показывают, что новые знания формируются не простым их наложением на уже имеющиеся, а через перестройку, реструктурирование прежних, то есть отказ от неадекватных представлений, постановку новых вопросов, выдвижение гипотез.

– Для совершенствования системы обучения графическим техникам необходимо устранять внутренние препятствия творческим проявлениям. Учащиеся не должны бояться сделать ошибку, а педагогам следует воздерживаться от категоричных, преждевременных оценок. Они должны показывать учащимся возможности использования метафор и аналогий для творческого поиска, отыскания новых ассоциаций и связей. Важно также поддерживать живость воображения студентов, что является фундаментом формирования их творческого воображения.

– Педагог должен не только дисциплинировать воображение, фантазию, но и контролировать их. Необходимо также развивать восприимчивость, повышать чувствительность, широту и насыщенность восприятия всего окружающего. Одновременно с этим у студентов идет расширение фонда знаний. Учащиеся видят смысл, общую направленность их творческой деятельности, и в то же время растут их собственные возможности решать творческие задачи. Без такого подхода все упражнения, стимулирующие творческую деятельность, будут восприниматься как развлечения, для детских, “творческих” выставок.

В процессе обучения графическим техникам внимание студентов было обращено на необходимость учитывать знание различных графических техник. Так, монотипия [от моно... и греч. типос – оспечаток] – это печатный прием в графике. Далее внимание студентов было обращено на то, что при выполнении творческих работ необходимо иметь в виду, что монотипия по техническим признакам и методу работы существенно отличается от прочих видов станковой печати и вообще не может быть отнесена к гравюрному искусству. В данном случае оттиск снимают на бумагу с гладкой, негравированной и лишь раскрашенной от руки металлической доски в количестве одного полноценного экземпляра. Таким образом, монотипия имеет общее с гравюрой лишь по способу печатания на офортном станке (рис. 1.).

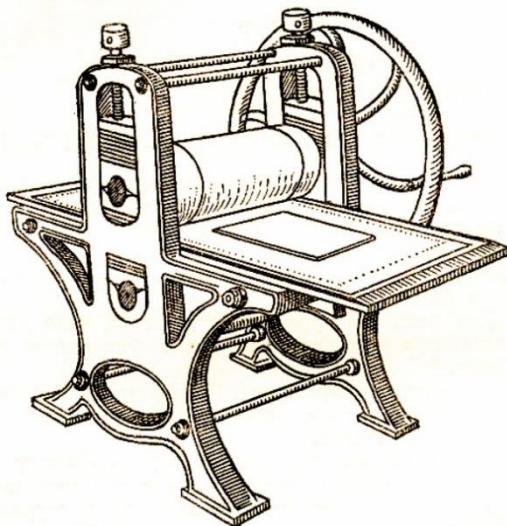


Рис. 1. Ручной офортный станок

Студенту необходимо помнить, что ручной офортный станок состоит из следующих основных частей:

1. Две боковые чугунные станины в виде стенок, скрепленных в нижней части станка прочными перекладинами.
2. Два чугунных скрепа, расположенные горизонтально над верхним цилиндром прессы и соединяющие наверху боковые стенки станин.
3. Два металлических вала (цилиндра), между которыми лежит и плавно проходит в одну или другую сторону (поступательно возвратным движением) металлическая доска, – так называемый талер.
4. Подшипники, на которых покоятся оси цилиндров и легко на них вращаются.
5. Винты, соединенные с подшипниками верхнего вала, которые регулируют давление вала на талер.

6. Шестеренчатая передача и моховое колесо, для более равномерного прохождения талера между цилиндрами.

7. Войлок или фланель на талере служат для покрытия эстампов и офортной доски во время печати; последним достигается эластичное давление цилиндра на гравюру, что способствует более полной отдаче краски на бумагу.

Кроме того, учащемуся необходимо осознать, что в процессе создания художественной работы необходимо, прежде всего, выполнить следующие процедуры:

1. На чистую, хорошо спланированную медную или цинковую доску наносят контур рисунка мягким карандашом, по которому художник пишет красками с помощью кистей точно так же, как на холсте или проклеенном картоне, с той лишь разницей, что мазки, нанесенные на металл масляными красками, должны быть и тонкими по своему слою, и не очень густыми; в противном случае они будут раздавлены под сильным натиском цилиндра печатного станка и исказят изображение. Для монотипии краску целесообразно разводить на скипидаре или, еще лучше, на очищенном керосине.

2. Светлых планов достигают не дополнением соответствующих мест изображения белилами, как это практикуется в живописи масляными красками, а большим или меньшим удалением с доски красочного слоя. Весь процесс работы следует вести очень быстро и не допускать при этом высыхания краски. Когда работа красками закончена, доску помещают на талер печатного станка, накладывают бумагу, покрывают тканью, прокатывают талер и снимают оттиск. При умеренном первичном давлении пресса с той же доски можно отпечатать и второй оттиск, который будет отличаться от первого нежными и мягкими тонами, напоминающими собою легкий рисунок, написанный акварельными красками.

3. Чрезвычайно важное значение для качества оттисков имеет подготовка эстампной бумаги; последняя должна быть слабо проклеенная, рыхлая и в то же время достаточно плотная. До печати бумагу увлажняют в обычном порядке, но при наложении листа на форму необходимо учесть следующие условия: наличие чрезмерного процента влаги способствует быстрейшему разрушению живописного слоя, превращая оттиск в кляксу; если же, наоборот, бумага окажется недостаточно увлажненной, ее волокна не возьмут на себя полностью краску с живописного слоя, оттиск получится рваным; поэтому необходимо до печати придать бумаге умеренную влажность. При желании получить на оттиске в отдельных местах рисунка тональные градации, подобные подтекам акварельных красок или туши, соответствующие места бумаги до наложения листа на форму дополнительно увлажняются с помощью кисточки; само собой разумеется, степень точности совпадения вновь увлажненных участков с тем или другим красочным пятном на форме при этом при-

близительна. В процессе печати давление барабана на станке должно быть умеренное, однако с учетом как на возможно более полную отдачу краски на лист, так, с другой стороны, и полной сохранности самой формы.

4. При отсутствии у обучающегося офортного станка – оттиск хорошего качества можно легко получить в домашних условиях, вспоминая старый «дедовский метод», используя в качестве «дава» притирочную косточку, (её можно сделать из отслужившей срок зубной щетки) или ложки (столовой, десертной или чайной). В этом случае, разместив на доске приготовленную бумагу, «проходят» косточкой всю плоскость доски небольшими круговыми движениями с определенным усилием. Начинающему художнику, работающему в эстампе необходимо знать одну деталь – изображение на оттиске всегда зеркально изображению на доске.

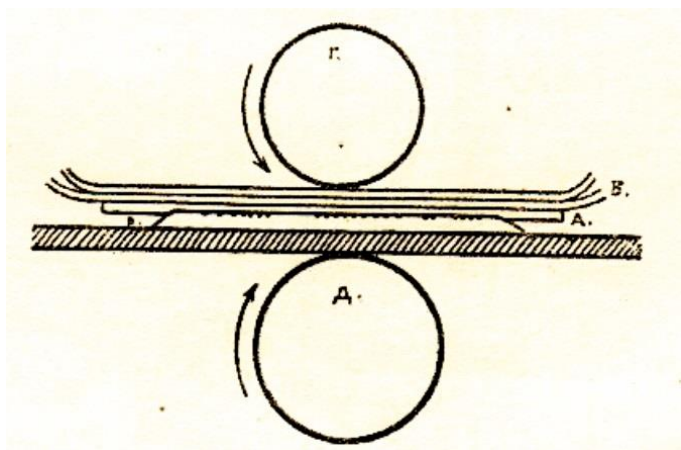


Рис. 2. Схема офортного станка
а – бумага, б – войлок, в – печатная доска, г и д – барабаны.

Подводя итоги можно сделать выводы о том, что эффективности обучения графическим техникам способствовали следующие факторы:

- нацеленность студентов осознано и интуитивно прочувствовать технику; студент руководствовался своей бессознательной духовностью, интуицией; своим ценностным отношением к миру и устремленностью к красоте, эмоционально-художественному познанию мира;

- нацеленность студентов на активный деятельностный, исследовательский подход;

- установка учащихся на рост и развитие интуитивного мышления и интеллекта и как итог: выразительность исполняемых учебных графических листов, рост их качества;

– учет специфики творческой личности, индивидуальный подход в процессе обучения графическим техникам (например, у одних студентов – целостно-глобальный нерасчлененный подход к реальности, а у других – аналитически-расчлененный подход);

– учет того, что тонкая дифференцированная структура отдельных форм развивается только внутри данного целого графического листа.

Знакомство с историей искусства, с произведениями и техниками известных художников и лучшими учебными и творческими работами способствует развитию аналитического и интуитивного мышления студентов. Для расширения культурного кругозора им предлагалось познакомиться с классическими музыкальными, литературными произведениями отечественного и мирового искусства. В настоящее время, к сожалению, действующая программа по графическим техникам на дизайнерских факультетах нацелена в большей мере на освоение технико-аналитических принципов изображения, тогда как эмоционально-художественному подходу уделяется заметно меньше внимания.

Итак, положительный результат при обучении графическим техникам будет обусловлен следующими условиями:

- наличием хорошо разработанной программы по графическим техникам;
- четко сформулированными целями учебных заданий;
- выверенностью задачи на тот или иной характер восприятия и передачи натуры различными графическими техниками;
- наличием глубоких, своевременно и осознанно усвоенных научно-теоретических знаний;
- своевременным применением разнообразных качественных наглядных материалов;
- наличием практического исполнительского опыта у учащихся, приобретенного в ходе выполнения учебных постановок, подготовительных упражнений и заданий, в которых решались конкретные целевые аспекты проблемы;
- умелым и обоснованным сочетанием различных видов упражнений и заданий, объединенных едиными целями и задачами, которые носят комплексный, системный характер.

Список литературы

1. Гончаров А. Д., Котляров А. С. Теория композиции. – М.: МПИ, 1978.
2. Звонцов В. М., Шистко В. И. Офорт. – М.: Искусство, 1971.
3. Зорин Л. Н. Эстамп. – М.: АСТ, Астрель, 2004.
4. Сухарев А. И., Бондарева О. В. Печатная графика. Технология. Творчество: учебное пособие. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 2012.

5. *Сухарев А. И., Машанов А. Н.* Монотипия: методические указания к практической работе по дисциплине «Техники графики» для студентов специальности 072500 «Дизайн», профиль «Графический дизайн». – Омск: БОУДПО «ИРООО», 2014.
6. *Фаворский В. А.* Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988.

УДК 378.4/7.012

ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ КРЕАТИВНОЙ СРЕДЫ В ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТОВ-ДИЗАЙНЕРОВ

М. Г. Шакирова (г. Бирск), **Э. Э. Пурик** (г. Уфа)

Исследование посвящено анализу актуальных проблем современного дизайн-образования, выявлению специфики креативности как ведущего профессионального качества дизайнера. Для достижения качественных результатов в профессиональной подготовке дизайнера необходимо развитие креативной среды, которая достигается за счет практических упражнений, а также в ходе тренингов. В исследовании рассматриваются основные пути создания креативной среды в процессе дизайн-проектирования, а также принципы организации процесса профессиональной подготовки дизайнеров.

Ключевые слова: дизайн-образование, креативность, профессиональное развитие, дизайн-концепция, визуализация, визуальная культура, художественно-творческие способности.

THE PRINCIPLES OF ORGANIZATION OF CREATIVE ENVIRONMENT IN DESIGN STUDIES

M. G. Shakirova (Birsk), **E. E. Purik** (Ufa)

The issue is devoted to the analysis of actual problem of contemporary design education, the specificity of creativity as a leading designer's professional quality. To achieve quality results in the professional training of the designer it is necessary to develop a creative environment, which is achieved through practical exercises and during training sessions. The study examines the main paths to building a creative environment in the process of design engineering, as well as the principles of professional designers studies.

Keywords: design education, creativity, professional development, design concept, visualization, visual culture, artistic and creative abilities.

Шакирова Марина Геннадьевна - кандидат педагогических наук, доцент кафедры технологического образования, инженерно-технологического факультета, Бирский филиал, Башкирский государственный университет им. М. Акмуллы, член СД России.

M. G. Shakirova – Birsky branch Bashkir state university

Пурик Эльза Эдуардовна – доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой изобразительного искусства художественно-графического факультета, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, член СД России.

E. E. Purik – Bashkir state pedagogical University name M. Aknulla

Современная система дизайн-образования направлена на формирование у студентов способности к адаптации в новых условиях профессиональной деятельности, готовности к решению творческих проблем, направленных на создание нового, оригинального продукта.

Креативная составляющая дизайн-образования требует разработки обучающих технологий нового типа, позволяющих развивать способности вырабатывать гибкую стратегию действий в постоянно меняющихся условиях с учетом постоянно меняющихся требований. Дизайнеру необходимы такие профессиональные качества, как гибкое, творческое мышление, умение проанализировать проблему с различных сторон и предложить множество вариантов ее решения. Дизайнер – творческая личность, обладающая способностью создавать форму объекта, решая проблемы художественно-эстетического и функционального, прикладного характера.

Развитие способностей к нестандартному, гибкому мышлению, созданию нового, оригинального, социально значимого конечного результата, предполагает разработку принципиально новых подходов к организации деятельности студентов. Личность, способная к принятию нестандартных решений формируется лишь в процессе активной, самостоятельной творческой деятельности. Такая учебно-творческая деятельность студентов предполагает передачу не столько способов деятельности, сколько развитие способностей к осознанному принятию решения и его поэтапному воплощению.

Профессиональная подготовка дизайнера – одна из областей художественного образования, заметно отличающаяся по своей направленности на решение не только художественных, но и сугубо практических, подчас коммерческих задач. В условиях динамично развивающейся экономики система профессиональной подготовки должна формировать у будущего дизайнера такие универсальные качества, как гибкость в смене сфер и способов деятельности, готовность к решению проблем, опираясь на имеющиеся знания и представления. Креативная составляющая профессии дизайнера требует от него гибкости и мобильности в большей степени, чем это необходимо в других областях деятельности. Сфера профессиональных интересов дизайнера включает освоение достижений техники, экономики, социологии, психологии, эстетики и искусства. Умение интегрировать полученные знания и вырабатывать гибкую стратегию действий в процессе постоянного саморазвития должно быть приоритетом в профессиональной подготовке будущего дизайнера [3].

В практике дизайн-образования проблема развития образно-пластического мышления решается в единстве с обучением способам визуализации собственного замысла через практическое освоение графического языка, понимание законов художественной формы. Профессиональный склад мышления дизайнера представляет собой использование приемов решения проектных задач, принятых в конкрет-

ной области дизайна, способов анализа профессиональных ситуаций, выработке образа-концепции, обладающей как утилитарными, так и художественно-эстетическими достоинствами [4,5]. В создании образа-концепции большое значение имеет уровень развития креативности студентов, являющейся одним из основных профессионально значимых качеств дизайнера.

Креативность в современном ее понимании – уровень творческой одаренности, общая способность личности к творчеству, составляющая относительно устойчивую характеристику личности. При изучении креативности встает один из основных вопросов – выявление личностных качеств, с которыми она связана. Такими качествами являются художественно-творческие способности и художественно-образное мышление. Это качества более специфические, связанные с искусством, что собственно, и определяется понятием художественного [4].

Художественно-образное мышление становится профессиональным только благодаря творческому опыту, полученному в ходе практической деятельности по освоению языка искусства. Развитие художественно-образного мышления будет успешным, если у студента будут сформированы представления о способах визуализации задуманного, воплощения концепции в конкретную зрительно воспринимаемую форму. Для этого используются возможности таких учебных дисциплин, как:

- рисунок, и живопись, позволяющие освоить навыки создания изображения;
- основы композиции (пропедевтика) и формообразование, развивающие способность к формированию образа-концепции, подчинять изображаемое конкретной идее, передавать определенное эмоциональное состояние, образную характеристику. Здесь уже нет места изображению ради изображения, от студента требуется решение поставленной задачи, максимально эффективное раскрытие задуманной идеи художественными средствами.

Художественно-творческие способности – способности к созданию художественного образа, передаче собственного восприятия мира и его оценки средствами искусства. Понятие «креативность», с нашей точки зрения, не является синонимом понятия «творческие способности». Художественно-творческие способности, на которые традиционно ориентируется художественное образование, предполагают наличие таких составляющих, как развитые воображение и зрительное восприятие, владение техникой изображения, высокая эмоциональность, что позволяет создавать художественные образы.

Креативность – более общее качество личности, способность к созданию чего-то нового, которое предполагает легкость, гибкость, оригинальность, точность при достижении решения, а также умение оформить результат работы в законченный продукт. Креативность – универсальное качество личности, которое зависит от индивидуального склада мышления, среды, условий обучения. Согласно П. Торренсу компонентами креативности являются:

1) повышенная чувствительность к проблемам, к недостаточности или противоречивости знаний;

2) действия по определению этих проблем, по выдвижению гипотез, их проверке и изменению, по оформлению результата;

3) беглость, четкость, гибкость мышления [2].

При таком понимании креативности означает необходимость создания образовательной среды, которая основывается на принципах комфортности и безопасности; доступности; активности каждого участника образовательного процесса; диалогичности; единства технологических и художественно-эстетических составляющих обучения.

Традиционное художественное образование ориентирует обучающегося на приближение к академическим образцам, тогда как дизайн-образование требует умения выбирать каждый раз принципиально новые подходы, возможно, не связанные с глубоким эмоциональным переживанием проблемы.

Креативность дизайнера – это умение гибко строить профессиональную деятельность в соответствии с собственными представлениями о профессиональных критериях качества, требованиями заказчика, моды и др. Способности к созданию оригинального продукта, обладающего новизной, к быстрой выработке решений, нахождению наиболее приемлемого, оптимального результата – качества, поддающиеся тренировке в большей степени, нежели художественно-творческие способности. Тренировка таких качеств происходит в процессе решения творческих задач по проектированию с использованием таких методов, как метод клаузур, мозговой штурм, критическое обсуждение, творческие практикумы.

Таким образом, современное дизайн-образование основано на принципиально новых подходах к обучению, обучающим технологиям, учитывающих опыт отечественных и зарубежных дизайнерских школ и развивающих его с качественно новых позиций, требующих активности, мобильности личности. Эффективность системы дизайн-образования, находящейся в процессе разработки и становления, определяется тем, насколько будут решены вопросы, связанные с развитием креативности студентов, формированием способностей к критическому мышлению, анализу и творческому применению имеющегося опыта в собственной профессиональной деятельности.

Список литературы

1. *Лаврентьев А. Н.* История дизайна: учебное пособие. – М.: Гардарики, 2007. – 303 с.
2. *Фигурная форма А теста творческого мышления Э. Торранса*, адаптированного сотрудниками Общесоюзного центра «Творческая одаренность» НИИ ОПП АПН СССР / под ред. А. М. Матюшкина. – М.: Изд-во НИИ ОПП АПН СССР, 1990. – 45 с.

3. *Пигулевский В. О.* Дизайн. Диспозитив в культуре. – Ростов-на-Дону: Антей, 2013. – 188 с.
4. *Соколов М. В.* Совершенствование профессиональной подготовки дизайнера на основе модели процесса обучения // Вестник Оренбургского государственного университета. Специальное приложение Архитектура и дизайн. Теория и практика. – 2005. - №6. – 122 с., С. 14–17.
5. *Шакирова М. Г., Пурик Э. Э.* Оценка творческих работ как средство профессионального развития дизайнера // Новые идеи нового века-2014: материалы Четырнадцатой Международной научной конференции: в 3 т. (15 февраля, 2014). – Хабаровск: Изд-во Тихоокеан. гос. ун-та, 2014. – 3 т. – С. 435–441.

РАЗДЕЛ 3.
СОВРЕМЕННЫЕ ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО
ИСКУССТВ И ДИЗАЙНА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ
УЧРЕЖДЕНИЯХ

PART 3.
CURRENT ISSUES OF METHODOLOGY OF TEACHING
OF FINE, DECORATIVE AND APPLIED ARTS AND DESIGN
IN EDUCATIONAL INSTITUTIONS

УДК 7.012.185

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ДИЗАЙНА В СИСТЕМЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ШКОЛЬНИКОВ

В. Д. Еськов (г. Новосибирск)

Дизайн как форма художественного проектирования привлекает все большее внимание специалистов в различных областях. Оптимальная взаимосвязь функциональности и эстетичности в утилитарном объекте является имманентно присущим дизайну свойством.

Ключевые слова: дизайн; художественное проектирование; дизайн-средства; промышленная эстетика.

ANALYSIS METHODS OF TEACHING OF DESIGN
IN ADDITIONAL EDUCATION SYSTEM

V. D. Eskov (Novosibirsk)

Design as a form of artistic projection draws experts' attention in various areas. Optimal relationship of functionality and aesthetics in the utilitarian object is immanently inherent design feature.

Keywords: design, art project, design tools, industrial aesthetics

Еськов Вячеслав Дмитриевич – старший преподаватель кафедры дизайна, института искусств, Новосибирский государственный педагогический университет, член СД России.

V. D. Eskov – Novosibirsk state pedagogical university

Проблема внутреннего роста и самоопределения отечественного дополнительного образования школьников неразрывно связана с проблемой повышения статуса дополнительного образования и приведения его в соответствие современной мировой культуре и уровню развития профессиональной культуры. Эти проблемы как основополагающие фиксируются в исследованиях и публикациях на протяжении последних двух десятилетий. Их решение требует комплексного подхода, обновления, как теории, так и методики образовательного процесса.

Изменения, постоянно происходящие в культуре, приводят к изменениям в традициях оформления ее материального воплощения. В связи с этим деятельность дизайнера можно рассматривать, как процесс приведения предметно-пространственного мира окружающего человека к системе, адекватной культурным изменениям. Эпоха постиндустриализма во всех технологически развитых странах глубоко изменяют сущность дизайна, качественно расширяя его границы и возможности. Дизайн становится дизайном среды, графическим дизайном и дизайном человеческого опыта, дизайном социального контекста. Предмет дизайна расширяется до проектирования события, конструирования стилей жизни.

Проектирование – это творческая деятельность по преобразованию субъектом существующего объекта в соответствии с представлением о том, «как должно быть», протекающая в идеальной и реальной сфере и имеющая прагматичный, конкретно – материальный результат. Процесс проектирования можно условно разделить на два этапа – рождение замысла и его воплощение.

Первый этап представлен мыслительным процессом, который называют проектным. Проектное мышление предполагает изначальную ориентацию на воплощение обдумываемой идеи, творческого замысла по трансформации существующего фрагмента действительности, и на разработку системы действий, позволяющих их осуществить. Творчество – создание нового на основе репродуктивной базы.

Второй этап – воплощение замысла, на котором большое значение приобретает репродуктивная основа, те умения и навыки, которыми должен обладать проектировщик.

Результаты проектирования могут быть разными по значимости. Так, они могут носить локальный характер, касаясь лишь ограниченного круга людей, являющихся носителем определенного вида деятельности. Результаты проектирования приобретают глобальный характер в том случае, когда их значимость выходит за рамки конкретной профессиональной сферы, когда они становятся общезначимыми. Глобальный характер носят результаты проектирования в архитектуре и дизайне, так как потребителем предметно – пространственной среды может быть любой человек, независимо от его профессиональной принадлежности [1].

В контексте дизайнерского образования значение указанных проблем усиливается, так как современные исследования свидетельствуют о том, что в XXI веке

будет меняться статус проектной культуры, разновидностью которой является дизайн. Так, английский исследователь Брюс Арчер, говорит о том, что навыки проектирования универсальны, являются востребованными в жизни любого цивилизованного человека, поэтому требуют освоения на уровне средней школы. Этой тенденции соответствует организация системы образования, направленная на формирование навыков проектного мышления [2].

Обновление теории и методики обучения дизайнеров не означает отказа от существующих традиций. Современное дизайнерское образование должно отражать традиции и опыт, накопленный в течение всей его истории.

Дизайнерское образование закладывалось в области изобразительного искусства, художественной, следовательно, гуманитарной культуры. Так как искусство по своей сущности глубоко социально, то естественно, что в критические периоды развития общества, социальные, эстетические и этические установки получают особое звучание в творчестве. Технократическая культура, набравшая силу к началу XX века, не спешила вобрать в себя ценности гуманизма. Она диктовала свои ценности: приоритет разума над чувствами, техники над искусством, функции над формой. Модернистские установки общественного сознания выразились в функциональной направленности дизайна 1920–30-х годов. Отражение этих процессов можно найти в педагогических концепциях художников-новаторов.

Представление о проектировании в 1920-е гг. характеризуют идеологизация, пафос, абсолютизация несбыточных идей, что характерно в целом для этой эпохи. Дизайнеры являлись людьми, активно участвующими в построении нового общества на руинах старого, решали важную социальную задачу. Проектирование призвано было также выполнять задачу формирования нового человека, так как господствовала убежденность в том, что тотальное изменение предметно-пространственного окружения приведет в конечном итоге к коренному изменению человека в желаемом направлении.

В России к началу 1920-х годов в системе художественного образования обозначился ряд требований:

- во-первых, «объективизация» системы обучения художественным дисциплинам;
- во-вторых, сближение различных видов искусств и разработка методики их преподавания;
- в-третьих, сближение материальной культуры с массовым индустриальным производством, исходя из конкретных условий эпохи.

В Советской России была осуществлена реорганизация всей системы художественного образования. Академическая система обучения была заменена новой, которая сочетала в себе принципы взаимоотношений мастера (преподавателя)

и подмастерьев (учеников). Основной идеей их создания был отход от академических методов обучения, введение новой системы организации индивидуальных мастерских.

Обучение строилось «от общего художественно-пластического образования, через специальное художественное к профессиональному образованию», где формировался новый вид проектно-художественной деятельности, получивший позже название «дизайн». Здесь в ходе подготовки первого отечественного отряда дипломированный дизайнеров («инженеров-художников») шел сложный процесс поиска и уточнения сферы и профиля новой деятельности, уяснения роли дизайнера в формировании этой сферы творчества, метода дизайн-проектирования.

Тем самым закладывался единый фундамент художественных средств формообразования для «инженеров-художников» всех отраслей промышленности.

В основе преподавания лежал следующий метод обучения – проектирование должно вестись на основе тщательного сбора фактического материала, его анализа и исследования с позиции научных и технологических знаний. Считалось, что чисто художественная подготовка не может принести положительных результатов.

Принципиально новый этап развития дизайна датируется 1960–90-ми годами. Его начало характеризуется безусловным интересом к наследию 1920-х годов. Это время возрождения художественного конструирования. Большое внимание уделялось разработке новой концептуальной базы дизайн-деятельности, обоснованию ее новых видов, органично отвечающих современным требованиям.

Пристальное внимание было обращено на функциональные и эстетические качества предметов народного потребления. Пожалуй, можно сказать, что именно в то время дизайн получил самый массовый заказ за весь период своего существования в нашей стране.

Значительно изменился внешний вид периодических изданий. Во многом этот процесс происходит под влиянием западноевропейской школы графического дизайна. Белое пространство признается одним из сильнейших средств выразительности, малогарнитурный набор – признаком стиля. Многие новые издания создаются по необычной методике – с первоначальной разработкой модульной сетки. Однако подобное «оживление» продолжалось сравнительно недолго. 1970-е годы практически прервали заказ производства и бытовой сферы на профессиональный дизайн. Это было время критической реакции на авангард первой (1910–1920 годы) и второй волны (1950–1960 годы).

Огромный научный потенциал был также накоплен и в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им В. И. Мухиной. В конце 1980-х – начале 1990-х годов появление предприятий частных форм собственности, развитие отношений конкуренции, с одной стороны, и коммерциализация прессы, с дру-

гой, возродили российскую рекламу как одно из важнейших средств массовой коммуникации. Появились чисто рекламные издания («Центр Plus», «Экстра М» и др.) и многочисленные рекламные агентства.

В связи с этим в значительной степени повысился интерес к дизайну вообще, и к графическому дизайну, в частности. Однако общие тенденции развития данного вида деятельности привели к тому, что дизайн воспринимался исключительно в узко прикладном значении данного термина либо как промышленный, либо как графический дизайн, – все так же лишенный единой концептуальности, которая была традиционна для российского дизайна в тот период.

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что система дополнительного образования должна последовательно переходить в новое качественное состояние, требующее глубокого осмысления принципов и методов обучения, и воплощения их в учебных программах, во взаимоотношениях преподавателей и обучающихся, организации образовательного пространства и образовательного процесса.

Список литературы

1. *Архипов А. Е., Таскаев Е. Н.* Маркетинговые коммуникации в эпоху глобализации и унификации // Российское предпринимательство. – 2011. – № 1 (выпуск 2). – С. 90–93.
2. *Нюренбергер Л. Б., Климова Э. Н.* Возможности использования дискурсного подхода в маркетинговых коммуникациях организации // Вестник Алтайского государственного аграрного университета. – 2011. – № 12. – С. 134–138.

УДК 7.012.185

ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ПРИ ПОДГОТОВКЕ УЧАЩИХСЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ ПО ПРЕДМЕТУ «ДИЗАЙН»

Л. И. Карпович (г. Челябинск)

В статье рассмотрены проблемы введения инновационных технологий в обучении учащихся художественных школ.

Ключевые слова: художественная школа, дизайн, инновационные технологии.

INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN THE PREPARATION OF ART SCHOOL STUDENTS ON THE SUBJECT OF «DESIGN»

L. I. Karpovich (Chelyabinsk)

The article deals with the problem of the introduction of innovative technologies in teaching art schools.

Keywords: Art School, the subject of design, innovative technology.

На сегодняшний день требуются молодые специалисты, умеющие решать сложные задачи, которые готовы быть мобильными. В процессе прохождения практик часто создаются сложные ситуации. Разрешение подобных ситуаций может проходить при условии концепта интеграции. Он, в свою очередь, должен опираться на освоение культурно-художественных способов мышления в процессе деятельности.

Мы согласны с тезисом о том, что дополнительное образование детей испытывает системный и содержательный кризис. Это нашло освещение в проекте Межведомственной программы по развитию дополнительного образования детей до 2020 года.

В рамках этой программы определено понятие «стандарт качества образования». Повышение эффективности образования может быть обеспечено через развитие инновационных образовательных технологий, использование всех интеллектуальных и социокультурных ресурсов окружающего пространства, повышение эффективности управления системой образования.

Карпович Любовь Ивановна - преподаватель, Норильская детская художественная школа.

I. Karpovich – Chelyabinsk state pedagogical university

Следует отметить, что научно обоснованная, базирующаяся на результатах глубокого исследования концепция интерактивного обучения, направленная на развитие личности, в настоящее время малоизучена. Особенно это касается художественных школ и школ искусств. Они работают по министерским рекомендациям, разрабатывая программы учебных предметов дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в соответствии с федеральными требованиями к минимуму содержания, структуре и условиям реализации (ФГТ). Учебные стандарты спускаются по вертикали на все заведения, принимаются безоговорочно к исполнению и постоянно лихорадочно меняются в последние годы.

Мы считаем, что необходимо пересмотреть содержание программ по предмету «Дизайн». Видимо от непонимания специфики предмета, администрация вводит дополнительный час по станковой композиции, а необходимо ввести предмет «Типографика», являющийся базовым для графического дизайна.

Необходимо время и инновационные технологии, чтобы пройти путь от исполнителя до креативного дизайнера, способного оригинально думать.

Вот уже три года, как художественные школы работают по новым требованиям, предоставленным Министерством дополнительного образования. Разработка программы «Дизайн» в художественной школе могла бы стать плацдармом для инновационных введений. Однако опыта введения такого рода программ у художественных школ ранее не было. Исследования показали, что преподаватели не подготовлены к применению интегративных технологий, не владеют методикой и методическим инструментарием для реализации данного направления работы. С трудом происходит смена образовательной парадигмы: старое содержание, подходы. Если предположить, что художественная школа является стартом в профессию, то необходимо обязательно вводить инновационную деятельность, которая ускорит этот процесс.

Инновационная деятельность педагога дополнительного образования становится обязательным компонентом личной педагогической. Это предполагает переоценку педагогом своего профессионального труда, выход за пределы традиционной исполнительской деятельности и смену ее на проблемно-поисковую, рефлексивно-аналитическую. Такой подход не только отвечает требованиям общества, но и создает условия для самосовершенствования личности самого педагога.

К сожалению, у художественных школ часто отсутствуют связи с высшими учебными организациями, в которые поступают их учащиеся. Требования для поступления это одно, а соответствовать этим требованиям совершенно другое! Необходимо содействовать периферийным художественным школам в достижении этого необходимого уровня.

Сложность обучения детей дизайну связана, в первую очередь, с наличием сложившегося стереотипа работы над творческими композициями. Результаты проведенного исследования показали, что в большинстве своем учащиеся имеют низкий уровень умений сравнивать, соотносить, сопоставлять, противопоставлять, трансформировать, обобщать. Это принципиальное требование к содержанию образования, которое должно строиться на основе концепта интеграции и ориентироваться на освоение культурно-художественных способов мышления в процессе деятельности.

Данные можно изучать научно и методично – сначала аналитико-синтетически (экспериментально), затем теоретически (аксиоматично) или можно их ощущать, чувствовать в целом (в комплексе – сразу), масштабно и системно. Необходимо представить интеграцию внутри самой системы Искусство, используя общее «поле понятий».

Профессор Г. Г. Гранатов привел, на наш взгляд, важную трактовку теоретического понятия. Теоретическое понятие – это форма понятия, воспроизводимого или выражаемого в итоге как совокупность суждений о законах предмета, связанных на базе исходных идей отношением дедуктивной выводимости и объединенных дедуктивной выводимости и объединенных обобщенными моделями или представлениями обобщенными моделями или представлениями [1, с.51].

Дизайн есть парадоксальный синтез предельной условности и столь же предельной безусловности. Построенный в ней художественный мир иллюзорен, реализуется только в воображении и фантазии. Его невозможно постигнуть при помощи пяти привычных чувств, необходимо шестое. Это «шестое чувство» заменяет и синтезирует все пять остальных. Дизайн оказывается самым безусловным; будучи «формой самой жизни». Он стремится в принципе создать композиции адекватные предмету искусства, используя аналогии между музыкальной, живописной, архитектурной закономерностями, то есть используя общие «поля понятий» системы Искусство.

Интеграция, основанная на общем «поле понятий» системы Искусство, является одним из важнейших дидактических принципов и основополагающим средством организации процесса обучения учащихся предмету дизайн.

Ученые Н. Бердяев, Д. Б. Богоявленская, Л. С. Выготский, А. Л. Гройсман, В. В. Давыдов, Н. А. Дружинин, В. П. Зинченко, А. М. Матюшин, А. А. Мелик-Пашаев, Я. А. Пономарев, С. Л. Рубинштейн, Б. М. Теплов, Т. А. Флоренская отмечали интегративный характер творчества в неразрывности творческого и эмоционального, интеллектуального и личностного.

Интеграция предметов гуманитарного цикла остается актуальной. Ее актуальность вытекает из комплексного подхода к воспитанию и обучению. Актуаль-

ность данного направления связана с интенсификацией процесса гуманизации образования и интегративным характером развития художественной науки, определившим потребность общества в грамотных выпускниках дополнительного образования художественного профиля, владеющих системными и функциональными знаниями о мире, обладающих творческим, системным стилем мышления.

Интеграция предметов гуманитарного цикла возможна при наличии двух факторов: готовности руководства и при наличии необходимого уровня профессиональной компетентности преподавателя. Важнейшей задачей образовательной политики является создание среды, обеспечивающей появление и распространение инноваций.

Таким образом, перед системой дополнительного образования стоит задача: с помощью интеграции перейти в новое, более качественное состояние, учитывающее тенденции развития современного общества и личности с раскрепощенным творческим разумом. Основной функцией интегративных дисциплин системы Искусство является освоение информации, связанной с обучением, воспитанием, развитием и спецификой задач. Такая интегративная функция обеспечивает целостное представление об изучаемом объекте.

В системе Искусство все взаимосвязано: память, фантазия, мышление, и воображение. В процессе мышления человек научился последовательно переходить от одного звена в цепи рассуждений к другому, мыслительным взором охватить всю картину целиком, все рассуждение от первого до последнего шага. Человек обладает способностью к свертыванию длинной цепи рассуждений и замене их одной обобщающей операцией.

Можно сформулировать внутренний закон любого искусства: максимальная сжатость мысленного пространства при беспредельной емкости жизненного содержания. «Сказать как можно короче, и в то же время как можно больше, о смысле человеческого бытия: о жизни и смерти, свободе и рабстве, любви и верности, нравственности и творчестве, добре и зле – это задача искусства.» [4, с.120].

Психолог Лук А.Н. [2] в своем исследовании «Мышление и творчество» поддерживает идею о том, что человек обладает способностью к свертыванию длинной цепи рассуждений и замене их одной обобщающей операцией. Процесс свертывания мыслительных операций – это лишь частный случай проявления способности к замене нескольких понятий одним, относящимся к более высокому уровню абстрагирования. Продолжая рассуждения о мыслительных операциях, Александр Наумович пишет, что «угнаться» за этим прогрессом удастся отчасти благодаря способности человеческого ума к свертыванию.

Программа по «Дизайну» относится к системе Искусство, оперирует теми же терминами, что и основное искусство: линия, цвет, композиция, контраст, художе-

ственный образ, композиция. Дизайн имеет общие понятийные «поля». Язык любого искусства является его средством выражения. Общие понятийные поля помогут сжать мысленное пространство интегрированного дизайнерского творчества почти без потерь. Сжатость мысленного пространства, и поиски аналогий – это и есть выработка обобщающей стратегии, необходимое условие идеи интеграции. Принципы объединения данных, их сцепления, группировки могут, конечно, быть самыми разнообразными. Очень важна способность объединять их в уже имеющиеся системы знаний, сравнивать, соотносить, сопоставлять, противопоставлять, трансформировать, обобщать, находить общие точки соприкосновения данных тем или иным способом уже в процессе восприятия.

Экономное использование единого «поля понятий» – важнейшее условие для отображения реального мира в процессе интегрированного изобразительно-художественного творчества. Ввести новый элегантный способ символизации, изящно изложить известный метод – такая работа тоже носит творческий характер и требует от преподавателя нестандартного мышления. Идею сжатости информации в рамках единого «поля понятий», мы экспериментально преобразовали в метод.

Метод истолковываем как форму знания (понятия), базирующегося на представлениях о моделях объекта и последовательности или образа действий, объединенных общей идеей и ведущих к определенной цели (или к целому их спектру) [1, с.17].

Основополагающим элементом знаний является понятие. Большая часть творческих заданий на занятиях ориентирована на формирование у учащихся теоретических понятий. И совсем другая незначительная часть заданий способствует формированию других элементов знаний.

Художник, работая над образом, будь то в музыке, литературе, скульптуре, живописи, мультипликации, художественном фильме в полной мере внедряется во внутреннюю структуру объекта. Эта структура может быть представлена следующим образом: «Поскольку образ есть диалектическое единство формы и содержания, он может быть адекватно идентифицирован как художественная мысль [3; с.96].

Мышление ребенка по преимуществу образное, и художественное творчество, существенно облегчает процесс «сцепления» ассоциаций. Цепочка ассоциаций: линия связана с ритмом, ритм связан с музыкой (звуком, сердцем), сцепление продолжается с цветом, переход в образ, а в заключении все реализуется в композицию. Используя единое «поле понятий», объединяя, сопоставляя, исследуя, анализируя человек непрерывно расширяет свой интеллектуальный уровень. В исследовании показано, что информация переходит в знание, а знание в полезный навык только во время практики. Только во время практической работы решаются реаль-

ные задачи, совершаются ошибки и обретаются удачи. Учащиеся получают информацию о родстве, «идентичности», весомых связях между художественными и природными законами.

Научные знания, представленные в учебниках – это материальные носители передачи информации, свернутые, или закодированные в знаках и образах. На занятиях ученик обменивается знаковой информацией, в мышлении субъекта преобразуется, а затем закрепляется в знаках и образах. В мышлении у маленького дизайнера через знаки – «мир вещей» преобразуется в «мир знаний» (мыслей, идей, образов).

Образ в креативном дизайне и рекламе – это средство эмоционального убеждения. Эмоциональная память долговечна – поэтому крайне важно, чтобы образ возбуждал эмоции зрителя. Удачные рекламные образы запоминаются надолго. Важно придумать интересные, концептуально выразительные и запоминающиеся образы. В отличие от графика-исполнителя, креативный график может работать самостоятельно – придумывать и реализовывать любые идеи.

Подобная технология является инновационной и существует в виде инфраструктурно-сетевых проектов, которые обеспечивают формирование дизайнерской культуры у учащихся в художественной школе.

Творческий поиск осуществляется в различных организационных формах: на учебных занятиях, учебно-воспитательных мероприятиях, круглых столах, дискуссиях о творчестве, выставках, фестивалях, проектной деятельности, самостоятельной работе. Интеграция творческого поиска осуществляется слиянием учебных дисциплин системы Искусство на основе общего «поля понятий». Так может быть создан качественно новый образовательный продукт. Основные единицы такого единого «поля понятий»: композиция, ритм, символ, звук, художественный образ, линия и цвет. Все они связаны с методами познания мира – наблюдением, измерением, экспериментом, проблемной ситуацией.

На учебных занятиях, в творческих и исследовательских проектах учащиеся учатся создавать с помощью интегральных и технологий ТРИЗ не только простые предметы такие как «Чайник», «Буква-образ», «Солнечный житель», «Кресло Царя Гороха», но и сложные архитектурные коллективные разработки – на темы: «Театр в Солнечном городе», «Дом северянина», «Аэропорт на севере», «Дом в котором я живу», «Эльфийский замок» и т.д.

Цель такого обучения в переходе от собственной информированности к знанию, на основе работы своего взгляда и восприятия. Важно научить видеть взаимосвязь интегрированного окружающего пространства, привлечь внимание к сложным проблемам, научить их находить, а затем решать различными художественными способами и методами. Такой подход обеспечивает целостное представление об изучаемом объекте.

Список литературы

1. *Гранатов Г. Г.* Мышление и понятие (концепция дополнительности): монография. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2011. – 320 с.
2. *Лук А. Н.* Мышление и творчество – М.: Политиздат, 1976. – 170 с.
3. *Норштейн Ю. Б.* Снег на траве. 2 кн. – М.: Красная площадь, 2008. – 367 с.
4. *Сент-Ив Д. Альвейдр* Архиометр – ключ ко всем религиям и всем древним наукам. – М.: Амрита-Русь, 2004. – 416 с.

Уважаемые коллеги!

Приглашаем Вас принять участие в рецензируемом всероссийском научном периодическом журнал «Современные тенденции изобразительного, декоративно-прикладного искусств и дизайна». Журнал выходит с 2016 года 2 раза в год.

Учредитель журнала – федеральное государственное образовательное учреждение высшего образования «Новосибирский государственный педагогический университет» (ФГБОУ ВО «НГПУ»).

Главный редактор журнала – доктор педагогических наук, профессор ФГБОУ ВО «НГПУ» Максим Владимирович Соколов.

Журнал адресован специалистам изобразительного, декоративно-прикладного искусств, дизайна и преподавателям высших и средне специальных учебных заведений в области искусства.

Авторами публикаций в журнале являются профессорско-преподавательский состав вузов, докторанты, аспиранты, магистранты, работники системы общего и дополнительного образования.

Общие требования к статьям:

1. Материалы должны быть подготовлены к печати, иметь УДК.
2. Метаданные статьи на русском и английском языках:
 - сведения об авторе (авторах): ФИО полностью, должность, ученое звание, место работы, адрес электронной почты, город;
 - название статьи (заглавными буквами);
 - аннотация (не менее 100 слов), в которой должны быть четко сформулированы цель статьи и основная идея работы;
 - ключевые слова (не менее 7).
3. Автор в статье должен: обозначить проблемную ситуацию, методологию исследования; раскрыть основное содержание, соответствующее тематике журнала; сделать выводы.
4. В конце статьи приводится список литературы (не менее 10 источников), на который опирался автор (авторы) при подготовке статьи к публикации. Список литературы должен иметь сплошную нумерацию по всей статье, оформляться в квадратных скобках, размещаясь после цитаты из соответствующего источника. Список литературы оформляется строго по ГОСТ Р 7.0.5-2008.
5. Статья может сопровождаться фотографиями контрастными по тону и цвету (печать журнала черно-белая).
6. Статьи отправлять по адресу: moderntendency@mail.ru
7. Статьи регистрируются редакцией. Датой представления статьи в журнал считается день получения редакцией окончательного текста.

Статьи, не соответствующие тематике журнала, оформленные не по правилам, без аннотации, с некорректно оформленным списком литературы отклоняются.